

32 PAGES DE PARTITIONS

LE MEILLEUR DE BEETHOVEN
Danse allemande,
Bagatelle,
Sonates « Waldstein »
& « Clair de Lune »
Impro Jazz
Irish Song
…

NUMÉRO SPÉCIAL

BEETHOVEN À LA FOLIE avec Fazil Say

VIE DE LÉGENDE
WILHELM BACKHAUS

INTERVIEW
DANIIL TRIFONOV

BELGIQUE, GRÈCE : 9,20 €, PORT CONT., ITALIE, LUX : 9,90 € - CANADA : 12,50 $CAN - DOM : 9,20 € - NOUVELLE-CALÉDONIE : 1150 XPF - POLYNÉSIE : 1300 XPF - SUISSE : 15,10 CHF

Janvier-février 2020
www.pianiste.fr
L 19131 - 120 - F: 8,90 € - RD

Pianiste est une publication bimestrielle
Pianiste
SOCIÉTÉ ÉDITRICE
Éditions Premières Loges
SARL au capital de 34 600 euros dont le siège social est sis 15, rue Tiquetonne 75002 Paris représentées par Frédéric Mériot, Gérant.
Associé Unique : Humensis, SA dont le siège social est sis 170 bis, boulevard du Montparnasse 75014 Paris
www.humensis.com
Directeur de la publication
Frédéric Mériot
RÉDACTION
Rédactrice en chef
Elsa Fottorino
Secrétaire de rédaction
Vanessa François
Directrice artistique
Isabelle Gelbwachs
Rédactrice-graphiste
Sarah Allien
Iconographe
Cyrille Derouineau
Illustrations de couverture
Superstock/Rue des Archives
Illustrations Éric Heliot
Portraits Stéphane Manel
ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
A. Cochard, A. Sorel, L. Heliot, A. Giger, A. Lompech, M. Khong, J.-M. Molkhou, D. Pascal, P. Lay, P. Montag, J.-C Hoffelé, L. Mézan, J.-P. Jackson, J. Rousseau, E. Orsenna
Publicité et développement commercial
imarnier@classica.fr
01 47 00 75 64
ABONNEMENTS
Service abonnements
4, rue de Mouchy, 60438 Noailles Cedex
Tél. : 01 70 37 31 54
abonnements@pianiste.fr
Tarifs abonnements
France métropolitaine
39 euros - 1 an (soit 6 n^os^ + 6 CD) ;
59 euros (soit 10 n^os^ + 10 CD)
Vente au numéro
À juste Titres
Tél. : 04 88 15 12 41
www.direct-editeurs.fr
PRÉPRESSE
Key Graphic
IMPRIMERIE
Roularta Printing
Imprimé en Belgique
DISTRIBUTION MLP
Diffusion en Belgique : AMP, rue de la Petite-Île, 1 B-1070 Bruxelles
Tél. : + 32(0)2 525 14 11
E-mail : info@ampnet.be
N° DE COMMISSION PARITAIRE : 0323 K 80147
N° ISSN : 1627-0452
DÉPÔT LÉGAL : 3e TRIM. 2019



ÉDITO



Pile ou face

Vous vous apprêtez à aborder la musique de Beethoven avec quelques appréhensions. Et c'est bien normal. On vous l'a souvent présenté comme sourd, misanthrope, fou, et sa musique, à son image : sauvage et explosive. Comme tout le monde, vous vouez un culte sans précédent à ce démiurge en colère. Mais il vous fait peur. Sans compter que vous avez peut-être découvert les descriptions peu avantageuses qui circulent librement sur sa personne : *« Il est petit, brun, marqué de petite vérole, […] des cheveux noirs, très longs, qu'il rejette en arrière, […] ses vêtements sont déchirés, il a l'air complètement déguenillé »*, lit-on sous la plume de sa muse Bettina Brentano. Tous ses biographes s'accordent pour dire qu'il était malheureux en amour : *« Je vous aime autant que vous ne m'aimez pas »*, écrit-il dans sa correspondance. Ses déboires avec les femmes se prolongeraient encore aujourd'hui. *« Il y a peu de bonnes interprètes féminines de Beethoven »*, se risquent même certains – en l'occurrence András Schiff. Voilà pour un portrait peu reluisant de notre héros du jour. Alors de petites précisions s'imposent.

Chapitre femmes : si elles sont peu nombreuses à avoir enregistré l'intégrale des Sonates (Annie Fisher, Maria Grinberg), nombre d'entre elles se sont frottées avec succès au maître de Bonn, de Martha Argerich (*Concertos 1, 2, 3*) à Yuja Wang. On garde encore le souvenir émerveillé d'une *« Hammerklavier »* hors du temps par la jeune pianiste chinoise, en 2016 à la Philharmonie de Paris.

Quant à son sex-appeal, l'un de ses contemporains, Franz-Gerhard Wegeler lui prête *« des conquêtes qui auraient été fort difficiles, sinon impossibles à plus d'un Adonis »*. Misanthrope, alors ? *« J'ai rencontré en cet homme qui passe à tort pour être sauvage et insociable un admirable artiste au cœur d'or »*, écrit Varnhagen. Ses amis, ceux qui l'ont connu, vantent sa loyauté à toute épreuve.

Une chose est sûre, il vous faut des doigts pour jouer Beethoven. Des doigts bien robustes pour affronter les pages les plus virtuoses, comme la *Sonate « Waldstein »* que nous abordons dans ce numéro. Mais le compositeur lui-même avait beau être un génie absolu, il n'était pas le plus habile de ses mains dans sa vie quotidienne… Le pianiste Ferdinand Ries, qui le côtoie, le décrit comme *« très gauche et très maladroit. Souvent, il renversa son encrier sur le piano proche de son pupitre à écrire »*. Vous non plus, n'ayez pas peur des ratures, mais faites la guerre aux préjugés !

Elsa Fottorino, rédactrice en chef

Abonnez-vous à

Pianiste

OFFRE EXCEPTIONNELLE

1 AN

6 numéros

+

200 pages de partitions

+

6 CD, pour vous guider dans l'interprétation des partitions

39 €

SEULEMENT
au lieu de ~~68,35~~ €

Gwendal Giguelay

Les grands classiques du piano pour les nuls

50 partitions pour piano

De Bach à Debussy, interprétez les plus belles pages du piano pas à pas grâce aux conseils de l'auteur



+

EN CADEAU

LE RECUEIL

« Les grands classiques du piano pour les nuls »

(50 partitions incontournables)

JE M'ABONNE À PIANISTE

Bulletin à renvoyer complété et accompagné de votre réglement à PIANISTE - Service abonnements - 4 rue de Mouchy 60438 Noailles Cedex

OUI, **je désire béné cier de votre offre exceptionnelle :**
1 an d'abonnement à PIANISTE (6 numéros)
+ Les grands classiques du piano pour les nuls
pour 39 € seulement au lieu de ~~68,35 €~~.

Nom : ....
Prénom : ....
Adresse : ....
....
Code postal : |_|_|_|_|_|
Ville : ....
E-mail : ....

Ci-joint mon règlement par :

☐ Chèque à l'ordre de EMC2 ☐ Carte bancaire

N° : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Expire n : |_|_|_|_|

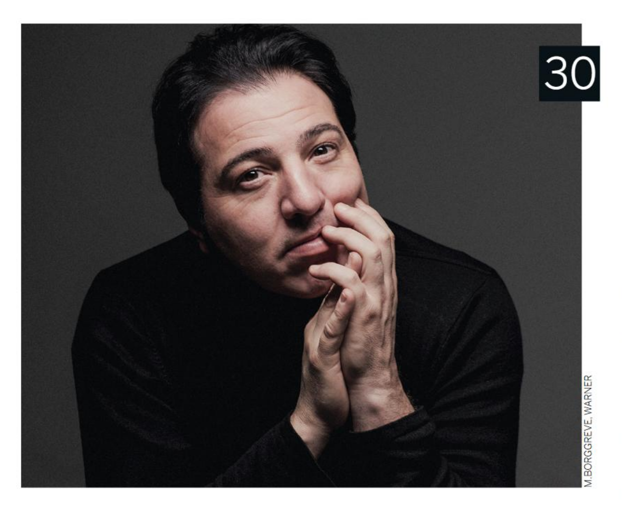
Date et signature obligatoires :
|_|_|_|_|_|_|

Offre valable en France métropolitaine jusqu'au 31/03/2020 et dans la limite des stocks disponibles. Vous pouvez acquérir séparément chaque numéro de PIANISTE au tarif de 8,90 €. Conformément à la loi Informatique et Libertés du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de recti cation des données que vous avez transmises, en adressant un courrier à PIANISTE. Les informations requises sont nécessaires à PIANISTE pour la mise en place de votre abonnement. Elles pourront être cédées à des organismes extérieurs sauf si vous cochez la case ci-contre ☐. Conformément à l'article L221618 du code de la consommation, vous béné ciez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement en adressant un courrier à Pianiste Service Abonnements, 4 rue de Mouchy 60438 Noailles Cedex.

PIPA120

PIANISTE EST ÉDITÉ PAR LES ÉDITIONS PREMIÈRES LOGES - SARL AU CAPITAL DE 34 600 EUROS - 15, RUE TIQUETONNE 75002 PARIS

SOMMAIRE





MAGAZINE

3 **Édito**
6 **En bref** Actus, chiffres...
8 **Histoire de piano** Dans ses cordes
10 **Demandez le programme** L'essentiel des spectacles et festivals
12 **L'abécédaire** Horowitz
14 Tour de France du piano
15 **Interview** Elisabeth Leonskaja
16 **Récit** Les instruments spoliés pendant la guerre
18 **Entretien** Daniil Trifonov
20 **Reportages** Maroussia Gentet. Concours Long-Thibaud
22 **À huis clos avec Negar** Bruno Monsaingeon
24 **Jeune talent** Dimitri Malignan

EN COUVERTURE

26 **Ode à Ludwig**
30 **Le grand entretien** Fazil Say
36 Passion intégrale
38 Beethoven ici et maintenant
40 **Vie de légende** Wilhelm Backhaus

PÉDAGOGIE

44 **Beethoven à la folie**
46 **La leçon et l'échauffement** d'Alexandre Sorel
50 **La masterclasse** de Denis Pascal
54 **Les conseils** d'Alexandre Sorel
58 **Le jazz de** Paul Lay

SUIVEZ LE GUIDE !

62 **Pianos à la loupe** Les pianos de... Jean-Philippe Collard
64 Le silence est d'or
66 Innovations numériques
68 **Notre sélection** CD, livres, partitions
71 Beethoven par lui-même
72 **Mots fléchés**
73 **Courrier des lecteurs**
74 **Le bal du débutant** Erik Orsenna

LE CAHIER DE PARTITIONS

32 PAGES BEETHOVEN AVEC LES DOIGTÉS ET LES RECOMMANDATIONS DE **DENIS PASCAL** ET D'**ALEXANDRE SOREL,** SANS OUBLIER LE JAZZ DE **PAUL LAY**

EN Bref

Une étoile s'éteint HOMMAGE

L'immense chef d'orchestre letton Mariss Jansons est décédé le 1er décembre à Saint-Pétersbourg. Le chef âgé de 76 ans a succombé à une insu sance cardiaque. Artiste accompli, il a dirigé les plus grandes phalanges, de l'Orchestre philharmonique de Vienne – il appartenait au cénacle restreint des chefs invités à diriger le concert du Nouvel An viennois – à l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Il n'était pas seulement l'un des plus grands chefs d'orchestre du globe. C'était aussi un homme généreux et d'une profonde humanité, comme en témoignent tous ceux qui ont travaillé avec lui. Il laisse derrière lui des enregistrements immortels, de la *13e Symphonie* de Chostakovitch avec l'Orchestre et le Chœur de la Radio bavaroise aux symphonies de Mahler (dont une prodigieuse 9e) avec l'Orchestre symphonique d'Oslo. ■ **E.F.**





SDP

PIERRE HENRY POUR LE TEMPS PRÉSENT

C'est à la Cité de la musique que le compositeur Pierre Henry (1927-2017) donna son dernier concert en janvier 2016, et c'est au Musée de la musique qu'une partie de sa mémoire est désormais préservée. Grâce à la donation du célèbre studio Son/Ré du n° 32 de la rue de Toul, à Paris dans le 12e, le Musée vient d'inaugurer un « Studio Pierre Henry » au cœur de sa collection permanente, qui permet d'embrasser le parcours singulier du maître de la musique concrète. À l'écoute de la respiration du monde, il a donné naissance à une musique de sons dont l'in uence s'étend jusqu'aux musiques actuelles. Face aux appareils avec lesquels Pierre Henry a travaillé, le visiteur peut appréhender physiquement son processus créateur via diverses manipulations sonores et comprendre qu'il aura aussi été l'inventeur du remix et du home studio. ■ **A. C.**

✔ Musée de la musique, Cité de la musique, Paris 19e (le Studio Pierre Henry est ouvert du mercredi au dimanche).

Émilie Delorme, une femme à la tête du CNSMD

➜ Pour la première fois depuis sa fondation en 1795, le Conservatoire national supérieur musique et de danse de Paris (CNSMD) sera dirigé par une femme. C'est Émilie Delorme, ingénieur formée à l'École des mines, directrice de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence, secrétaire générale du Centre national de création musicale à Marseille, qui prendra la succession de Bruno Mantovani dès le 1er janvier prochain. C'est aussi la première fois (outre son fondateur) que le directeur de l'institution n'est pas musicien… ce qui nous laisse plus sceptique. ■ **L. H.**

REVUE DE PRESSE

➜ **Polémique à Gaveau**

L'annulation du concert de Yevgeny Sudbin pour cause de salle vide dans la série des concerts de Monsieur Croche a mis le feu aux poudres. Dans sa chronique du 25 novembre publiée dans le *Figaro*, Christian Merlin fait part de sa « colère ». *« L'offre n'a jamais été aussi grande, mais elle n'a jamais été aussi conformiste »*, se désole notre confrère. Proposer un artiste d'exception comme Sudbin qui n'est pas sous le feu des médias représente une prise de risque importante… *« Il est à l'évidence de plus en plus di cile de survivre comme producteur privé de musique classique, à moins d'aller vers le mainstream »*, regrette Merlin. Mais Monsieur Croche n'a pas dit son dernier mot et vous donne rendez-vous avec le singulier Emile Naoumo le 22 janvier.

✔ Concertsdemonsieurcroche.com

➜ **Bronca au Long-Thibaud**

Huées du public, lever de boucliers dans la presse… le palmarès du Long-Thibaud a été loin de rassembler. Dans *La Lettre du Musicien*, Bertrand Chamayou, directeur artistique du concours, réagit aux critiques : *« Contester la décision du jury est totalement sain. Mais là, ce fut à mon sens disproportionné, et personne ne s'attendait à une telle réaction »*, observe le pianiste. Pour notre part, nous ne sommes pas mécontents que la musique classique soulève encore les passions !

✔ Lire notre reportage p. 19

Grévin lyrique

➜ Les doubles de Maria Callas, Luciano Pavarotti, Roberto Alagna et Cecilia Bartoli ont accueilli parmi eux celui du contre-ténor Philippe Jaroussky, tout récemment introduit dans l'incroyable galerie du musée Grévin à Paris. La prochaine entrée sera celle du violoniste Renaud Capuçon : de quoi ranimer les statues ! ■ **A. G.**



SDP

« PIANISTE » RÉCOMPENSE NOUR AYADI

Pour la 2e édition du concours Les Étoiles du piano, à Roubaix, le prix Coup de cœur de *Pianiste* a été décerné à Nour Ayadi. Ancienne élève de l'École normale de musique de Paris où elle a obtenu son diplôme supérieur de concertiste, Nour est aussi la première jeune femme à avoir remporté le prix Alfred Cortot, en 2019. Elle est régulièrement invitée au Festival Chopin de Nohant ou sur France Musique… Nour a séduit par son interprétation ciselée des *Études symphoniques op. 13* de Schumann, des *Préludes* de Debussy et des trois mouvements de *Petrouchka* de Stravinsky, exécutés avec énergie, une vraie rondeur de son et de phrasé, soutenue par une parfaite élasticité physique. Soulignons que, en parallèle de sa carrière de soliste, Nour est élève à Sciences Po Paris. ■

A. S.

✔ Prochaine édition des Étoiles du piano : novembre 2021. https://etoilesdupiano.fr

Troubles de voisinage au Châtelet

➜ Siège d'une nouvelle boîte de nuit branchée, le théâtre du Châtelet fraîchement rouvert a dévoilé des faiblesses de structure lors d'une soirée organisée dans le salon Nijinski. Les vibrations dues à l'enthousiasme des fêtards du Club Joséphine ont causé des dégâts sur le plafond du grand foyer. Un incident qui ne décourage pas les initiateurs de cette collocation audacieuse, en quête de solutions pour renforcer le bâtiment. ■ **A. G.**





L. HELIOT

DANS SES CORDES

RESTAURATEUR DE PIANOS ANCIENS, CHRISTOPHER CLARKE EST L'UN DES PLUS GRANDS MAÎTRES D'ART D'EUROPE. IL NOUS A OUVERT LES PORTES DE SA MAISON-ATELIER.

L'aurait-on cru? L'un des hauts lieux de la restauration du piano ancien en France se trouve dans le petit village de Donzy-le-National, au cœur de la Bourgogne. Entouré de ses chats et de ses chiens, dans une grange réaménagée en atelier, Christopher Clarke redonne vie à d'inestimables pianos du début du XIXe siècle. Cela fait plus de quinze ans que cet Écossais s'est installé en France. il le concède bien volontiers, il est venu à la restauration un peu hasard: « *Je faisais mes études à Édimbourg en sciences humaines. J'avais acheté un vieil harmonium que j'ai commencé à retaper. Puis j'ai voulu réparer un petit piano carré que j'ai un peu massacré, il faut bien l'avouer. Mais je suis devenu mordu.* » Après quelques années de formation dans des ateliers de restauration en Allemagne et en Angleterre, Christopher Clarke s'installe à Paris, où il se fait un nom en réalisant la copie d'un Érard de 1802 pour le Musée de la musique: « *Maître d'art, cela recouvre tant de choses,* remarque-t-il. *On doit être menuisier, ébéniste, luthier, mais également chercheur, et parfois même artiste-peintre!* » Toute la pièce de travail en témoigne. Des milliers d'outils aux formes étranges recouvrent les murs. Le sol est jonché de copeaux de bois. « *Je travaille presque entièrement à la main,* explique le maître. *J'ai besoin de sentir la matière. Il faut apprivoiser le bois, l'écouter. C'est une relation très intime, dynamique.* » Pour gagner le cœur de l'atelier, il faut enjamber planches, caisses, scies, rabots et pots de colle en tout genre. Là se trouve la pièce majeure du moment: un piano carré Érard, datant de 1806, sans pieds et avec la table ouverte. Ce nouveau chantier a été commandité par La Nouvelle Athènes, une association française qui entend renouer avec la grande tradition des claviers des XVIIIe et XIXe siècles. « *Je suis comme un médecin légiste* », s'amuse le maître en examinant le piano sous toutes ses coutures d'un œil expert. Après avoir découvert çà et là des taches de décoloration dues au soleil, il remarque deux trous béants dans la caisse. Preuve que l'instrument a déjà été rénové: « *Regardez-moi ce traficotage,* s'exclame-t-il, irrité, *on a chu des bouts de bois dans la caisse pour soutenir la table, ça vous tue le son!* »

INGÉNIOSITÉ

La restauration de l'instrument va nécessiter plusieurs centaines d'heures de travail. L'expert a déjà minutieusement rebouché toutes les micro ssures dans le bois susceptibles de détériorer le son. Il s'est également attelé à la délicate réparation du plaquage. Le Érard 1806 est en effet recouvert d'acajou de Saint-Domingue, un bois extrêmement rare. Pas besoin d'aller chercher bien loin, il en avait un peu dans sa collection : « *Je suis comme un écureuil,* s'exclame-t-il. *J'entasse, toujours à l'affût de nouvelles provisions. Mes plaquages viennent souvent d'anciens pianos ou de vieilles armoires!* » Depuis quelques jours, le maître est plongé dans la mécanique. « *Les instruments du début du XIXe sont des merveilles d'ingéniosité,* s'enthousiasme-t-il. *Une époque d'une rare inventivité, dont il faut bien connaître les subtilités.* » À commencer par l'habillage des marteaux de bois, qui a confronté le maître à un véritable dilemme. « *Cela peut sembler anecdotique,* insiste-t-il, *mais ce choix est crucial pour le son. Je pense qu'Érard était non seulement attaché aux sons clairs et cristallins, mais qu'il cherchait aussi à les moduler avec les jeux.* » Les jeux étaient la grande spéci cité des pianos de cette époque. Actionnées par des pédales ou des genouillères, ces longues pièces de bois garnies de feutre ou de papier servaient à modi er le timbre des cordes. Le Érard 1806 compte quatre jeux différents : forte, céleste, luth et basson. « *C'est ce qui rend ces pianos si fascinants! Malheureusement, tout cela a été progressivement abandonné,* déplore le maître, *parce qu'on a préféré la virtuosité des doigts aux possibilités techniques de l'instrument.* » En cherchant à faire revivre cette tradition oubliée, Christopher Clarke et La Nouvelle Athènes font un véritable travail de pionnier. Après plusieurs mois de traitements, le Érard 1806 regagnera Paris. Le public pourra le découvrir en majesté à la salle Cortot, lors d'un concert sur le thème des « Salons parisiens sous le 1er Empire ».

Lou Heliot

✔ **7 février** Concert salle Cortot



DEMANDEZ LE PROGRAMME

Tour d'horizon beethovénien

François-Frédéric Guy

MARATHON DE SONATES À RADIO FRANCE

TROIS QUESTIONS À FRANÇOIS-FRÉDERIC GUY QUI ORCHESTRE CES JOURNÉES.

Comment abordez-vous cette année Beethoven ?
Je viens de sortir ma deuxième intégrale des concertos de Beethoven avec le Sinfonia Varsovia, que je dirige depuis le piano. En tant que chef, j'apporte une dimension plus chambriste tout en ré é-chissant sur cette intrication entre l'orchestre et le soliste bien plus complexe que chez Mozart. Pour moi, le plus redoutable reste le *Quatrième Concerto* avec sa partie pour piano très exigeante et une dimension orchestrale qui prend un nouvel essor. Dans le *Cinquième,* Beethoven franchit un pas considérable. On sait aujourd'hui qu'il annonce Brahms, Schumann et tant d'autres, mais il ne faut pas oublier la manière dont le piano est écrit, l'utilisation des registres extrêmes, le début du concerto qui est une grande cadence avec trois accords d'orchestre scandés, le mouvement lent qui annonce Mahler… Tant de nouveautés au service de la beauté surgissent, cela dépasse l'entendement ! Ce concerto vaut beaucoup plus que l'image martiale qu'on lui prête parfois.

Vous parrainez un week-end d'intégrales des sonates de Beethoven par des jeunes pianistes en mars à la Maison de la Radio…
Jeune pianiste j'avais participé à une intégrale des sonates avec cinq collègues, Nicholas Angelich, Frank Braley, Jean-Ef am Bavouzet, Claire Désert, Emmanuel Strosser, dans une extraordinaire émulation, avec une dimension théâtrale de troupe de haute voltige. J'ai voulu reproduire cette expérience avec la jeune génération. Je jouerai le premier et le dernier récital et, entre les deux, on verra des musiciens extraordinaires : Alexandre Kantorow, Guillaume Bellom, Jean-Paul Gasparian, Ismaël Margain, Selim Mazari, Rémi Geniet, Maroussia Gentet, Nathalia Milstein.

Quel talent leur sera requis dans Beethoven ?
C'est un peu le compromis impossible. Il ne faut ni jouer scolairement la partition ni partir dans tous les sens. Beethoven requiert une précision incroyable car tout vient du texte mais ce n'est pas un texte littéral. Comme disait mon maître Leon Fleisher, il faut regarder ce qu'il y a derrière les notes. Il s'agit de comprendre les phrases, avec tous ces sentiments pour la première fois évoqués dans l'histoire de la musique sans autocensure, alors qu'au temps de Mozart les compositeurs ne pouvaient pas tout dire. Beethoven incarne la révolution des sentiments et des sensations. La fantaisie est donc essentielle. Rigueur et folie sont les maîtres mots pour saisir Beethoven. ■ **Propos recueillis par Romaric Gergorin**

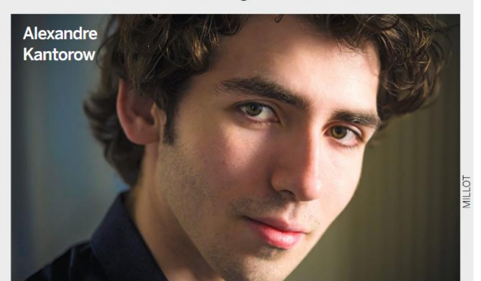
➜ **du 20 au 22 mars** Maison de la Radio, intégrale des Sonates.

L'*Op. 2 en la majeur* selon Alexandre Kantorow

« Les quatre premières sonates de Beethoven lui ont permis de montrer qui il était. Ce sont de longues œuvres en quatre mouvements dont l'écriture rappelle celle des symphonies ou des quatuors à cordes : polyphonique et très dense, mais remplie de fraîcheur et d'humour. La deuxième dévoile un côté un peu sarcastique, mais aussi des éléments que l'on retrouvera ensuite dans l'œuvre du compositeur : des moments d'humeur lorsque la musique devient soudain têtue et obstinée, ou bien des passages extrêmement profonds. Le deuxième mouvement est ponctué de passages tristes ou mélancoliques ; c'est un mélange entre une marche nuptiale et une marche funèbre, à la fois beau et sombre. La pièce repart ensuite dans un caractère de salon, marqué d'improvisation et d'humour jusqu'à la n. J'ai travaillé cette sonate pendant des mois et des mois, mais à chaque fois que j'y retourne, je découvre de nouveaux petits détails ! »

Propos recueillis par Aude Giger

➜ **22 mars** Maison de la Radio, intégrale des Sonates, 7/8.



Alexandre Kantorow

MILLOT


Evgeny Kissin

G. VIVIEN / DG

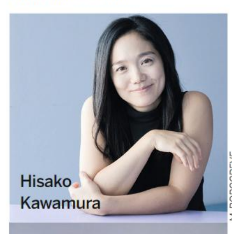
KISSIN TEMPÊTE AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

Le célèbre virtuose russe Evgeny Kissin poursuivra son aventure Beethoven au Théâtre des Champs-Élysées. Après y avoir donné les *32 Variations,* l'intégrale des concertos pour piano, et de nombreuses sonates, enregistrées par Deutsche Grammophon pour un album live, Kissin revient sur la scène de ses exploits. Cette fois, le maestro interprétera la *Sonate n° 8 op. 13 « Pathétique »*, la *n° 17 op. 31 « La Tempête »*, la *n° 21 op. 53 « Waldstein »* et les *Variations et Fugue op. 35.* Une soirée qui s'annonce inoubliable. ■ **Lou Heliot**

➜ **2 février** Théâtre des Champs-Élysées.

Piano Campus à Pontoise

La 19e édition du Concours aura lieu du 31 janvier au 2 février. Les 12 jeunes artistes venus du monde entier seront jugés par la pianiste japonaise Hisako Kawamura, présidente du jury. Entre Beethoven, Schubert et Rachmaninov, les candidats interpréteront en finale une pièce de Fabien Waksman, compositeur invité qui a écrit pour l'occasion une œuvre pour piano et orchestre. ■ **L. H.**


Hisako Kawamura

M. BORGGREVE

Bonn vibrations

Du 16 décembre 2019 au 17 décembre 2020, la ville natale de Beethoven sera le théâtre d'événements en tout genre pour fêter l'enfant du pays. Au programme, des concerts donnés par des orchestres internationaux comme le London Symphony Orchestra, des chefs prestigieux comme Daniel Barenboim et Sir Simon Rattle, mais également des performances de danse, de théâtre, des conférences et des expositions pour célébrer le compositeur sous tous ses aspects: citoyen, artiste, humaniste, visionnaire et ami de la nature ■ **L. H.**

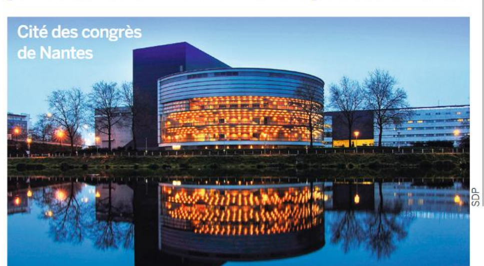

La statue de Beethoven à Bonn

SDP

FOLLE JOURNÉE TOTALEMENT BEETHOVEN

En 2020, le monde entier célébrera le 250e anniversaire de la naissance de Beethoven. Un des événements-phares de cette année de festivités : la Folle Journée de Nantes, entièrement consacrée au maître de Bonn. Manifestation culturelle unique en son genre, La Folle Journée, créée en 1995 par René Martin, se propose de désacraliser la musique classique afin d'en permettre l'accès à un public élargi, tout en conservant une excellence artistique. Pour cette 26e édition, elle frappe un grand coup. Du 29 janvier au 2 février, un programme exceptionnel donnera à entendre tous les chefs-d'œuvre du maître allemand : l'intégrale des symphonies, des concertos pour piano, des trios et des quatuors à cordes, des sonates pour piano ainsi qu'une grande partie de la musique chorale et des mélodies. On pourra également découvrir plusieurs transcriptions et arrangements des œuvres de Beethoven, rarement jouées en public, ainsi que de nombreuses œuvres inspirées par l'auteur de la *Neuvième Symphonie* – Wagner, Liszt, Schumann, Brahms, mais aussi Pierre Henry, Louis Andriessen ou Nicolas Bacri. L'hommage à Beethoven dépassera même les frontières de la musique classique, avec d'étonnantes créations dans le domaine du spectacle musical, du jazz, de la vidéo ou des musiques actuelles. Le piano occupera bien sûr une place de choix dans la programmation. Lui-même pianiste virtuose, Beethoven a composé de nombreuses œuvres pour son instrument, alliant son don pour l'improvisation à l'exigence de son écriture. Elles seront interprétées dans toutes leurs subtilités par d'éminents invités tels que Nicholas Angelich, Boris Berezovsky, Nelson Goerner, Jean-Efflam Bavouzet, Claire Désert ou encore Jean-Frédéric Neuburger, ainsi que les premier et deuxième prix du prestigieux concours Tchaïkovski 2019, Alexandre Kantorow et Mao Fujita. Il n'en fallait pas moins pour fêter dignement les 250 ans du grand maître! ■ **L. H.**

➜ **Du 29 janv. au 2 fév.** Cité des congrès, Lieu unique, Nantes.


Cité des congrès de Nantes

SDP



Horowitz et l'ingénieur du son Fred Plaut au studio d'enregistrement Columbia, en mai 1966.

Vladimir Horowitz de A à Z

LE 9 MAI 1965, HOROWITZ REMONTAIT SUR SCÈNE APRÈS DOUZE ANS D'ABSENCE. UN ÉVÉNEMENT IMMORTALISÉ DANS UN COFFRET DE 15 DISQUES CHEZ SONY (DONT PLUSIEURS INÉDITS) ACCOMPAGNÉS D'UN BEAU LIVRE QUI RETRACENT L'HISTOIRE DE CE RETOUR. Par Alain Lompech

A comme Argerich

Pour la pianiste argentine, *« Personne n'a jamais aussi bien fait l'amour au piano que Vladimir Horowitz. »*

B comme bis

Horowitz possédait un répertoire de pièces courtes qu'il jouait en bis avec un amour du piano, une gourmandise qui auraient dû faire taire toute critique. Ce ne fut pas le cas ; le pianiste sera souvent critiqué pour son répertoire jugé superficiel, pour son jeu jugé clinquant. Il en souffrira. Il faut entendre son euphorisant *Stars and Stripes Forever* de John Philip Sousa pour comprendre les vertus d'un jeu aussi inventif, rayonnant, solaire.

E comme édition

Les enregistrements de studio ou captés en public par ses deux éditeurs historiques – RCA et CBS-Sony – au cours des années 1950-1980 étaient notoirement dé cients sur le plan sonore, en raison de post-traitements visant à effacer les différences qu'il pouvait y avoir entre les prises utilisées pour corriger les fautes. La moindre délité du 33 tours aidant, ce qui pouvait être admis il y a cinquante ans ne passe plus avec le CD. Les bandes originelles, reprises pour cette nouvelle édition, lues par des magnétophones adaptés, révèlent des prises de son qui font en n entendre la plénitude de sonorités à laquelle Horowitz était attaché plus que tout. La dynamique et les couleurs sont de retour.

F comme fausses notes

Horowitz en faisait beaucoup, même quand il était jeune. Et personne ne les lui reprochait, sauf les cuistres. C'est qu'il prenait de grands risques psychologiques et physiques quand il était sur scène. Il se trompait parfois à un endroit aussi simple qu'inattendu. Dans la phrase d'entrée de la *Toccata pour orgue* de Bach arrangée pour piano par Busoni qui gure au programme du récital de son retour à Carneggie Hall, le 9 mai 1965, par exemple. La nouvelle édition a laissé le gros pain. On y gagne en tension émotionnelle.

G comme George Szell

Ce grand chef d'orchestre serait à l'origine du retrait d'Horowitz de la scène pour douze années, après un concert qu'ils avaient donné ensemble à New York en 1953. Arrivant chez le pianiste après un *Premier Concerto* de Tchaïkovski orageux en raison de rudes désaccords pendant les répétitions, le chef allant jusqu'à dire aux musiciens du New York Philharmonic que cette œuvre était de la *« merde »*, Szell et sa femme, apercevant au-dessus du piano un tableau de Picasso, le *Saltimbanque aux bras croisés*, tiennent des propos désobligeants sur le maître de maison qui les entend. Le musicien plonge alors peu à peu dans une profonde dépression nerveuse.

DON HUNSTEIN / SONY MUSIC ENTERTAINMENT





Le récital du 9 mai 1965 se joue à guichets fermés.



On peut penser que les propos de Szell ont été le catalyseur d'un mal bien plus ancien et bien plus profond qui frappait le pianiste, dont la famille russe n'était pas indemne de problèmes psychiatriques lourds. Toujours est-il qu'Horowitz se fera administrer des électrochocs qui lui feront « *le plus grand bien* », même si sa mémoire en pâtira. Il déclarera refuser la compagnie des autres musiciens, à de rares exceptions près. Il recevra sa vieille amie Clara Haskil chez lui, en 1955, pour une nuit au piano dont elle sortira en disant, admirative : « *Horowitz, c'est Satan au piano !* »

K comme Klein

Début 1965, Howard Klein, jeune critique au *New York Times*, dit à Horowitz qu'il vient d'entendre dans un récital privé, reporté ici dans le coffret *The Great Comeback*, que ses enregistrements anciens ne rendent pas justice à son jeu. Cette remarque venant d'un jeune homme qui n'avait pas pu l'entendre avant son retrait en 1953 fera sauter le verrou de la prison dans laquelle Horowitz s'était enfermé depuis douze ans. Il décide de revenir à la scène.

P comme piano

Celui d'Horowitz à partir des années 1960 n'est pas ordinaire. C'est un Steinway de New York, queue de concert à la sonorité claire, transparente, chantante, cuivrée qui a des graves de cathédrale, mais est moins sombre et moins dense et gras que le modèle fabriqué de Hambourg. Le sien le suit à travers les États-Unis et l'accompagne au Japon, en Europe et jusqu'en URSS quand il reviendra y jouer en 1986, soixante ans après son départ pour l'Allemagne. Sous ses doigts, il sonne comme le mariage parfait d'un grand Érard et d'un grand Pleyel des années 1910 : dans les œuvres des deux récitals de son retour à Carnegie Hall, cet instrument est d'un charme irrésistible et d'une couleur de piano ancien troublante.

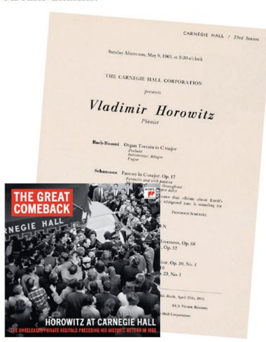
R comme répertoire

« *Dans les années 1940, j'ai changé rapidement de répertoire, favorisant la musique moderne et les transcriptions, au détriment de la littérature classique et romantique. Je ne vous dis pas si c'est bien ou mal, mais simplement ce qu'il s'est passé. (…) Je connaissais tout le répertoire, mais je ne le jouais jamais. Et j'ai commencé à changer mes pianos, du fait que je me concentrais sur le répertoire moderne et les transcriptions. Ils étaient plus stridents, plus durs… Pendant ma retraite, je me suis lentement remis de ce que j'avais acquis pendant ces quinze-vingt ans.* »[1] Le répertoire d'Horowitz était vaste. Il a porté un regard novateur sur de nombreuses œuvres – quand il n'a pas remis au goût du jour des compositeurs délaissés, comme Clementi. Il y a un avant et un après Horowitz dans les *Sonates* de Scarlatti, les *Kreisleriana* et la *Sonate n° 3* de Schumann, dans les quelques pièces de Debussy qu'il a jouées. Sans oublier qu'il a été le prophète de Scriabine, portant sa bonne parole en Occident.

S comme Scriabine

Horowitz était le héraut de ce compositeur assez peu joué à l'Ouest jusqu'à une date récente. En URSS, il était servi par Vladimir Sofronitzki qui en était l'interprète d'élection et était adulé du public, mais ses disques n'étaient pas plus distribués à l'Ouest que lui-même n'y jouera après une escapade parisienne sans suite aux cours des années 1920. Horowitz tire du piano des sonorités et des atmosphères allant de l'impalpable *pianissimo* à la transe qui pulvérise le mythe d'Icare dans les *9e* et *10e Sonates* du *Great Comeback*. Vladimir Horowitz est le soleil qui brûle. ■

1. Entretien de juin 1965 avec le compositeur et pianiste Abram Chasins.



TOUR DE FRANCE du piano


SDP

RENNES Couvent des Jacobins, 23 et 24 janvier, **SARZEAU L'Hermine, 26 janvier** Arsha Kaviani donnera le *3e Concerto* de Proko ev avec l'Orchestre symphonique de Bretagne.

ROUEN Opéra, 24-25 janvier David Kadouch interprétera une page impériale : le *Concerto n° 5* de Beethoven avec l'Orchestre de l'Opéra de Rouen-Normandie.

LILLE Nouveau Siècle, 24 janvier Le lauréat du concours de Leeds, Eric Lu, donnera le 4e Concerto de Beethoven avec l'Orchestre de Lille.

METZ Arsenal, 21 janvier François Dumont proposera un récital Bach, Chopin et Field.

REIMS CRR, 4 février Alexandre Kantorow donnera un récital flamboyant mêlant Rachmaninov, Liszt et Stravinsky.


SDP

DIJON Opéra, 11 janvier La jeune Géorgienne Mariam Batsashvili, donnera un récital Bach, Liszt et Chopin.


SDP

BORDEAUX Auditorium, 5 janvier Pour la série des concerts du dimanche matin, les musiciens de l'ONBA se penchent sur une rareté : le *Quintette avec piano n° 1* de Louise Farrenc.


M. BORGGREVE

PARIS Salle Gaveau, 7 janvier Anne Queffélec sera sur scène avec Emma la clown. **Philharmonie, 10 février** Laissez-vous envoûter par le pianiste au toucher de velours Nelson Freire **13 février,** Pierre-Laurent Aimard propose un programme exigeant : une *« Hammerklavier »* associée à Alban Berg et George Benjamin.

LYON Salle Molière La série « piano à Lyon » reçoit des grandes pointures : Yuja Wang et Gautier Capuçon (10 janvier), Alexandre Tharaud (22 janvier), Micha Maïsky et Martha Argerich (1er février).

LIMOGES Opéra, 7 janvier La musique de chambre de Ravel est à l'honneur avec le pianiste Emmanuel Christien au piano. Alexandra Lacroix récitera des textes du *Ravel* d'Echenoz.


SDP

TOULOUSE Musée des abattoirs, 7 janvier Alexandre Pascal et Théo Fouchenneret nous font voyager en Espagne avec de Falla et Mompou.

NICE Opéra, 26 janvier Aux côtés de l'Orchestre Philharmonique de Nice, les frères Bringuier, l'un à la baguette, l'autre au piano, donneront le *1er Concerto* pour piano de Brahms.



A ISARD

Lumière naturelle

L'IMMENSE ELISABETH LEONSKAJA NOUS RÉGALERA CETTE SAISON À PARIS DE SES CLAIRS-OBSCURS ROMANTIQUES. RENCONTRE ÉBLOUIE.

On vous présente souvent comme « la dernière pianiste soviétique ». Qu'est-ce que cela signi e pour vous ?
Ce qu'on sous-entend quand on parle de l'école russe, c'est la maîtrise du jeu, de l'instrument. Cette éducation extrêmement rigoureuse, intense, laisse forcément des traces.

Vous étiez une enfant prodige…
L'enfant prodige n'est jamais au courant de sa condition d'enfant prodige. C'est au cours de la vie, jour après jour, à force de travail, parfois presque sans s'en rendre compte, qu'il passe des caps. Il y a parfois des rencontres décisives. J'ai travaillé avec Richter, une personnalité d'une grandeur incroyable, un vrai maître. J'ai immédiatement ressenti les années lumières qui nous séparaient. Dans un proverbe japonais, quelqu'un s'adresse à un escargot et lui dit : « *Monte sur le mont Fuji, mais ne va pas trop vite.* » Je suis encore en route.

Quel a été pour vous le cap, ce basculement que vous évoquez ?
D'abord, c'est mon arrivée à Moscou, à l'âge de 18 ans. Ensuite, à l'âge de 33 ans, j'ai émigré de Russie et je me suis installée à Vienne. Ce n'était pas le projet de départ puisque ma destination finale était Israël. Mais je ne suis restée. C'est la ville la plus musicale qui soit.

Vienne est la ville de Schubert, compositeur qui domine votre discographie…
Cela s'est fait d'une manière complètement naturelle. C'est probablement une dette que je dois à la ville de Vienne. Schubert était un vrai Viennois. C'est l'un des premiers compositeurs à introduire des éléments subjectifs dans la musique. Mozart est beaucoup plus « canonique ». Beethoven avec sa forte personnalité a cassé tous les cadres. Chez Schubert, la dimension personnelle s'exprime en premier. Mais je n'ai jamais eu le projet d'enregistrer toute sa musique. Ses œuvres se sont accumulées dans mon répertoire. Il est très proche de notre cœur. Il a écrit des pages extrêmement profondes et mélancoliques. C'est d'autant plus incroyable qu'il a vécu seulement 31 ans. Dans ses mémoires, Schubert raconte qu'il dormait avec ses lunettes, au cas où il se réveillerait dans la nuit avec une idée. Ainsi, il pourrait retrouver plus vite la bougie, l'allumer et se mettre à écrire.

C'est cette urgence, dans sa musique, qui vous touche ?
C'est surtout son côté absolument naturel et indispensable. Et sa présence à lui, très forte. Il y a dans une seule et même personne la combinaison du génie et de l'être humain. Schubert écrivait dans son journal : « *Je ressens de l'amour, cela provoque de la douleur et c'est dans la douleur que mes idées musicales me viennent. Mais la musique me fait à nouveau ressentir l'amour.* » C'est cyclique. Il disait aussi : « *Connaissez-vous de la musique joyeuse ? Pas moi.* »

Quand on vous écoute interpréter Schubert, vous avez une façon unique d'habiter le silence…
La musique est née du silence. Il est primordial. Peut-on ressentir notre âme dans le bruit, dans les sons du quotidien ?

Vous donnez en janvier un cycle Schubert au théâtre des Champs-Élysées, faisant la part belle à la musique de chambre. Un mot sur le programme ?
Je vais jouer les deux *Trios pour piano et cordes D. 829 et D. 898*, une des plus belles musiques jamais écrites. Les cordes se posent sur le piano comme deux voix humaines. Schubert n'aurait jamais écrit pour piano seul le magnifique thème au violoncelle du *Trio en mi bémol majeur*. Et le lendemain, ce sera « *La truite* » et le *Quintette à deux violoncelles*. Je reviens en juin pour un récital. Je donnerai la *Grande Sonate en la mineur* de Schubert en deuxième partie. Lors de ma dernière venue à Paris, quelqu'un de la salle m'a adressé ce désir sur un petit papier. Je me suis dit : « *Pourquoi pas ?* » ■

Propos recueillis par Elsa Fottorino

✓ **30 et 31 janv.** Cycle musique de chambre de Schubert au Théâtre des Champs-Élysées
✓ **10 juin** Récital Schumann, Beethoven, Chopin, Schubert au Théâtre des Champs-Élysées

DES PIANOS POUR MÉMOIRE

DURANT LA GUERRE DE 39-45, LES JUIFS FURENT AUSSI SPOLIÉS DE LEURS INSTRUMENTS DE MUSIQUE. UNE ASSOCIATION FRANÇAISE A DÉCIDÉ DE LES RECHERCHER.

Printemps 1940. La défaite de la France face à l'armée nazie semble inéluctable. Désormais menacés, de nombreux Français d'origine juive prennent le chemin de l'exil, emportant avec eux leurs biens les plus précieux : tableaux, bijoux, livres, violons et clarinettes.

Trop encombrants, les pianos ne peuvent pas faire le voyage. Ils sont confiés à des amis, remisés dans des cachettes de fortune ou laissés dans les appartements abandonnés. Dès les premiers jours de l'Occupation, Hitler charge son commando d'intervention, l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, d'éliminer toute trace de vie culturelle juive en France. Les pianos qui tombent entre les mains rapaces du Sonderstab Musik (commando musique) sont saisis, inventoriés et expédiés vers l'Est. Bien peu retrouveront leur propriétaire. Fleuron de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, le commando musique dirigé par le musicologue Herbert Gerigk écume les conservatoires, les musées et les collections privées françaises. Son but est de repérer les instruments précieux et les partitions rares pour les « mettre en sûreté ». Au nom de cette « protection de l'art », le commando perquisitionne également les domiciles des musiciens juifs, dûment répertoriés dans un chier constitué à cet effet, le « Lexique des Juifs en musique ». Le butin est de premier ordre : des manuscrits originaux de Gluck ou Wagner, mais surtout de très beaux pianos. Dès 1941, Gerigk et ses sbires procèdent à une véritable razzia. Ils saisissent les bibliothèques musicales et les instruments d'Arthur Rubinstein ou de Darius Milhaud. Ceux de Wanda Landowska sont expédiés à Leipzig pour enrichir les collections de la future Hohe Schule, la Haute École du Reich, qui ne verra jamais le jour.

Dès 1942, le processus de spoliation va en s'intensiant. Sur ordre d'Hitler, l'administration nazie lance sa grande Möbelaktion (action-meubles), un pillage systématique des résidences juives. En l'espace de deux ans, plus de 34 500 logements, dont la plupart contenaient encore leur piano, sont intégralement vidés. Dans la seule région



Déchargement de pianos devant le Palais de Tokyo 1943-1944.

MÉMORIAL DE LA SHOAH/COLL. BUNDESARCHIV

Le Bechstein de Léon Blum

De retour du camp de Buchenwald, Léon Blum, dont le piano avait été spolié pendant la guerre, s'adresse dans cette lettre à Émile Terroine, qui dirigeait le service de restitution.

« Monsieur, j'ai reçu vendredi matin la lettre adressée 17, rue de Vaugirard, par laquelle vous m'invitez à faire prendre demain matin le piano Bechstein qui se trouve au Palais de Tokyo. D'une part il m'a été impossible de prendre pendant ces trois jours de fête les dispositions nécessaires

parisienne, ce sont plus de 8 000 pianos qui sont ainsi saisis et expédiés en Allemagne pour être transférés à la Haute École ou réquisitionnés pour les hauts dignitaires nazis. Le reste est expédié dans les territoires occupés de l'Est pour remeubler les foyers allemands bombardés. Impossible d'estimer précisément le nombre d'instruments spoliés pendant cette période, mais les procès-verbaux donnent une idée des volumes déplacés : *« 7 avril 1943 : 120 pianos à queue vers la Haute École du Reich et le monastère de Raitenhaslach. 28 juin 1943 : 2 wagons de pianos pour le haut commandement de la Waffen-SS à Berlin. 2 août 1943 : 120 pianos droits vers le ministère des Territoires occupés de l'Est… »*

UNE TÂCHE MONUMENTALE

Au sortir de la guerre, la société française endeuillée ne prête que peu d'attention aux biens spoliés. La priorité est à la recherche des êtres disparus. Le gouvernement met certes rapidement en place un service de restitution, mais les procédures trop complexes découragent ceux qui s'y essaient. Il faut donner des numéros de série, montrer des preuves d'assurance, recueillir des témoignages de concierges… Aujourd'hui, à la différence des tableaux, la question de la provenance des instruments de musique n'a jamais été posée. Ce n'est que très récemment que l'historienne Pascale Bernheim a découvert l'existence de ce problème : *« C'est en m'intéressant à la spoliation des œuvres d'art que je suis tombée par hasard sur les archives Milhaud et Wanda Landowska. Je me suis alors rendu compte que personne ne s'était véritablement intéressé à la question des instruments spoliés. »*
Pour pallier ce manque, Pascale Bernheim, aidée par l'avocate Corinne Hershkovitch, fonde en 2017 l'association Musique et spoliations. Leur tâche est monumentale. Il faut compulser quantité de dossiers, visiter les archives, rassembler des témoignages, mobiliser des chercheurs de provenance. Pascale Bernheim ne se fait guère d'illusion sur une possible restitution des instruments spoliés. Les pistes sont bien trop ténues, en particulier pour les pianos, qui ont été disséminés dans toute l'Europe. Mais là n'est pas le cœur de sa démarche. Alors que la majeure partie des survivants a disparu, ce sont désormais leurs objets qui sont dépositaires de leur histoire. *« Ce que nous voulons,* af rme Pascale Bernheim, *c'est restituer la mémoire de l'instrument. Retracer le périple d'un piano, c'est faire notre devoir de mémoire, tant pour l'instrument que pour le musicien auquel il a appartenu. »* ■

Lou Heliot

pour le transport. D'autre part je ne possède aucune des pièces justi catives dont j'entends parler pour la première fois et qu'il m'est impossible de me procurer. Je n'ai jamais eu entre les mains la facture de ce piano qui était un présent de noces. Le nom de l'accordeur m'est inconnu et je ne vois pas le moyen de le retrouver. La concierge actuelle du 25, quai de Bourbon n'est entrée en service qu'après le déménagement de mes meubles par les autorités occupantes – déménagement qui, lui, me paraît suf samment notoire. Je n'ai plus la police d'assurance, tous mes papiers ayant disparu. Recevez, Monsieur, mes compliments empressés. »

Léon Blum

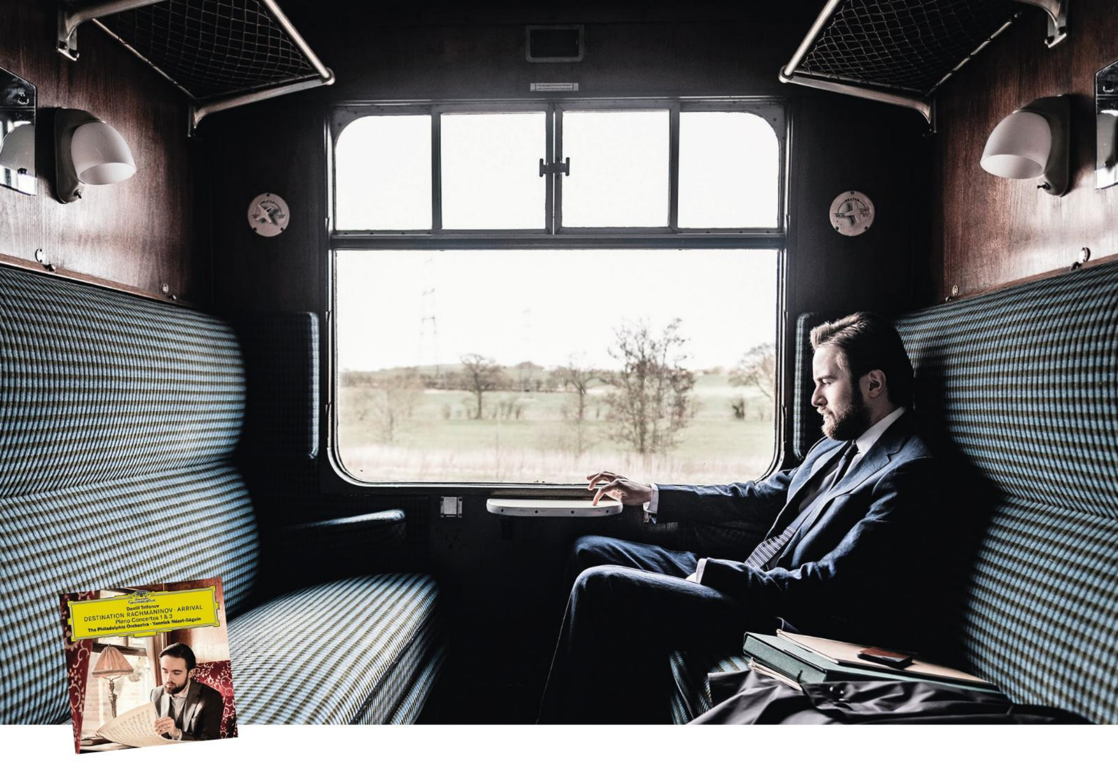
✔ **À lire** *Commando Musik, Comment les nazis ont spolié l'Europe musicale,* Willem de Vries, (Buchet Chastel, 416 p., 2019)



SDP

Les claviers de Wanda Landowska

Née en 1879, d'origine juive polonaise et de nationalité française, Wanda Landowska était une artiste de renommée internationale. Dans l'entre-deux-guerres, la claveciniste se produisait sur les plus grandes scènes du monde, collaborait avec Pleyel sur des prototypes de clavecin. En 1927, elle fonde dans le Val-d'Oise son « Temple de la musique ancienne », une école de musique internationale dédiée au répertoire des XVIIe et XVIIIe siècles. Sa collection d'instruments anciens est l'une des plus importantes d'Europe. En 1940, se sachant menacée, Landowska est contrainte de fuir la France et s'exile aux États-Unis quelques jours à peine avant l'entrée des nazis dans Paris. Dès les premiers jours de l'occupation, Herbert Gerigk prend pour cible l'inestimable collection d'instruments anciens de Landowska. Il faudra près de dix jours au commando musique pour vider l'appartement et l'école de tous ses pianos (l'un d'entre eux avait appartenu à Chopin), démonter les clavecins et les orgues anciens, emballer les dix mille ouvrages de la bibliothèque, rassembler meubles, photos et e ets personnels, et vider la cave de toutes ses bouteilles de vin. Au total, ce sont soixante caisses, rien que pour les instruments et partitions, qui sont expédiées à Leipzig pour la Haute École du Reich. En 1943, les entrepôts de Leipzig sont touchés par les bombardements alliés. Une grande partie de la collection de Landowska disparaît, dont les précieux clavecins Pleyel. À la Libération, quelques pianos sont miraculeusement retrouvés et restitués à leur propriétaire. Certains proviennent de dépôts. D'autres sont retrouvés chez des particuliers. Par un heureux coup du sort, le piano de Chopin est intact dans le monastère de Raitenhaslach en Bavière. La notoriété de Landowska et les e orts redoublés de son amie Denise Restout ont permis de retrouver dix caisses sur les soixante disparues. Un cas exceptionnel de restitution dans l'histoire des instruments de musique spoliés par les nazis. ■ **L. H.**



GD/ D. ACOSTA

VOYAGE AUX CONFINS DE L'ÂME RUSSE

DANIIL TRIFONOV IMPOSE ENCORE UNE FOIS SON GÉNIE AVEC « ARRIVAL », DERNIÈRE ÉTAPE D'UNE TRAVERSÉE EXALTANTE AVEC RACHMANINOV.

Votre intégrale des œuvres pour piano et orchestre de Rachmaninov s'achève avec ce dernier disque. Qu'est-ce qui vous attire dans cette musique ?
La musique de Rachmaninov est profondément enracinée dans la culture et la religion russe, dont la tradition des cloches – l'un des éléments principaux de cette culture – possède un langage entièrement à part. Rachmaninov l'intégrait dans ses compositions avec une maîtrise sans pareil, ce que nous entendons dans *Les Vêpres* et la *Liturgie de Saint Jean Chrysostome*, mais aussi dans les *Deuxième* et *Troisième Concertos*. L'aspect religieux et le chant choral y sont très présents. J'étais heureux d'avoir pu enregistrer également les œuvres moins connues : le *Premier Concerto*, une véritable prouesse pour un si jeune compositeur, et le *Quatrième*, lequel ouvre une nouvelle voie conduisant à la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* où l'on observe une concrétisation de toutes ses idées. Cette musique fait son effet sur scène mais elle contient également une perspective psychologique d'une profondeur infinie.

Les parties orchestrales sont également denses et exigeantes. Y avait-il des obstacles à surmonter lors de votre collaboration avec l'Orchestre de Philadelphie ?
Pas du tout. Les musiciens connaissent intimement cette musique, sa direction et sa profondeur d'expression. C'est un répertoire ancré dans l'histoire de l'orchestre, remontant à sa propre collaboration avec Rachmaninov. Il y a même des éléments interprétatifs ou musicaux n'existant que dans les enregistrements historiques de Rachmaninov – un portamento chez les violons, par exemple, que l'on ne trouve pas dans la partition. L'orchestre les exécute toujours ! C'est fascinant de voir que cette tradition venant de Rachmaninov

lui-même a été conservée et soutenue par l'orchestre jusqu'à présent.

Le disque o re également vos propres arrangements des œuvres de Rachmaninov...

J'ai toujours eu envie de transcrire le premier mouvement des *Cloches*. Quand je l'ai entendu pour la première fois, j'ai pu envisager aussitôt sa transformation dans le médium du piano. Les contrastes de registres et de tempos correspondent très bien à l'instrument. Toutefois, il a fallu du travail a n de rendre les parties massives de l'orchestre, du chœur et des solistes lisibles au piano. J'aurais aimé transcrire cette symphonie chorale dans son intégralité mais je manquais de temps ! Mon arrangement de la *Vocalise* a nécessité moins de réécriture, mais les tonalités des versions précédentes (en *do dièse* ou *mi mineur*) me convainquaient moins. Celle de *si bémol mineur* ouvre une autre palette de couleurs et ressemblait davantage à l'atmosphère de l'œuvre. La mélodie, que j'ai placée dans un registre de ténor, évoque la tessiture du violoncelle, instrument cher à Rachmaninov et auquel il avait consacré une place très importante dans ses œuvres chambristes.

Vous êtes vous-même compositeur. Cela a-t-il un impact dans votre façon d'interpréter le répertoire ? Vous avez écrit vos propres cadences pour des concertos de Mozart...

Pour les cadences, j'ai pris ma plume seulement à la n, quand tout était déjà construit dans ma pensée ! Il ne me reste pas beaucoup de temps pour la composition, elle demeure un projet secondaire. C'est un processus assez imprévisible auquel je ne pourrais imposer un rythme xe. Mais cette dimension m'aide à ressentir la pensée logique qui est à l'œuvre derrière une partition, les rapports de cause à effet, ainsi que la nature émotionnelle de l'œuvre.

Jusqu'où vous sentez-vous libre dans l'interprétation d'une partition ?

Cela dépend. Quand j'ai joué les concertos de Chopin avec la Kremerata Baltica dans une version pour piano et cordes, je me suis senti autorisé à doubler la basse avec les violoncelles pour compenser l'absence des vents. Il y a des partitions plus ou moins éclairantes selon le compositeur – Liszt est très détaillé, Brahms ne nous donne que le minimum. Les partitions de Scriabine ne révèlent guère ce qu'il imaginait – un cinquième, peut-être ! Son jeu était lui-même très spontané, avec des oscillations extrêmes de tempo qui ne sont pas indiquées dans les partitions.

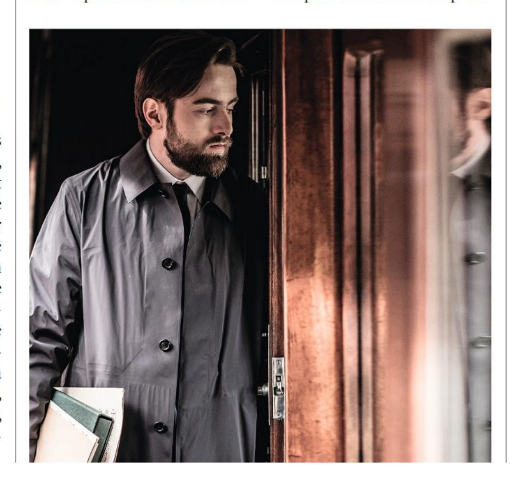
Et le jeu de Rachmaninov ?

Il avait un style très différent. Tandis que Scriabine rappelle Schumann en termes d'impulsivité et d'imagination, l'écriture de Rachmaninov, dans laquelle se dévoile la structure globale de l'œuvre, est beaucoup plus architecturale et progressive. Il avait parfois des visions très différentes d'une même partition, comme en témoignent ses enregistrements de son *Deuxième Concerto*. Mais ses phrases, façonnées comme un grand arc, révèlent toujours une destination lointaine.

> « Les phrases de Rachmaninov, façonnées comme un grand arc, révèlent toujours une destination lointaine »

Cette intégrale des concertos de Rachmaninov étant achevée, quels sont vos projets ?

J'aimerais explorer d'autres répertoires. À présent, je suis en plein apprentissage de *l'Art de la Fugue* de Bach, une entreprise gigantesque ! C'est un compositeur vers lequel je retourne en permanence, mais ce sera la première fois que je lui donnerai une place aussi primordiale dans mes programmes. La musique du XXe siècle m'attire également – le *Concerto* de Schnittke est incroyable ainsi que la *Troisième Sonate* de Szymanowski, que je prépare pour la scène. J'ai récemment présenté un programme entièrement consacré à cette époque en choisissant un compositeur par décennie. J'étais curieux d'explorer l'évolution du piano en tant qu'instrument expressif et les idées novatrices défendues par ces œuvres.



La pédagogie occupe-t-elle une place dans vos futurs projets ? Vous donnez actuellement des master-classes...

Occasionnellement. C'est un concept attrayant, cependant, il n'y a aucun suivi. La deuxième leçon est parfois plus importante que la première. Elle apporte davantage de cohérence et des possibilités d'amélioration. La relation entre maître et élève doit se dessiner sur le long terme ; nous ne cessons de prendre conseil auprès de nos professeurs.

Comment avez-vous vécu la transition de votre Russie natale aux États-Unis ?

C'est en Russie que j'ai eu mes premiers souvenirs musicaux, lesquels m'ont incité à poursuivre une vie de pianiste. Petit, j'écoutais les compositions de mon père, puis à 12 ou 13 ans, je me consacrais de plus en plus à la musique – le *Poème de l'extase* de Scriabine fut en quelque sorte un coup de foudre. Puis je me suis retrouvé étudiant aux États-Unis à 18 ans. Il m'a fallu du temps pour m'accoutumer à cette nouvelle vie. Ça n'a pas été facile au début. Mais nous vivons dans un monde interconnecté. À l'époque de Rachmaninov, c'était comme si on allait sur la Lune ! Aujourd'hui, je vis à New York, bien que les retours en Russie soient réguliers. En ce moment, je lis une traduction anglaise des pièces d'Anton Tchekhov. C'est extrêmement bien réussi ! Il y a une légère différence de perspective mais justement, une approche littérale ne fonctionnerait pas. Il faut contourner le texte et imaginer d'autres possibilités. Tout comme dans une transcription musicale. ■

Propos recueillis par Melissa Khong

✔ *Destination Rachmaninov – Arrival, Concertos nos 1 et 3,* avec l'Orchestre de Philadelphie, Deutsche Grammophon







Invocations magiques



ÊTRE LAURÉATE DU CONCOURS DE PIANO D'ORLÉANS EST UN TRAVAIL À TEMPS PLEIN. MAROUSSIA GENTET ARPENTE LE VAL DE LOIRE POUR Y PROMOUVOIR LE RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN QUI LA PASSIONNE.

Montargis. Dans le grand auditorium de la ville, une vingtaine de jeunes pianistes attendent nerveusement. Ils ont entre 5 et 18 ans et étudient le piano au conservatoire local. Dans quelques instants, ils interpréteront chacun un morceau devant Maroussia Gentet. L'artiste de 27 ans a raflé six des seize prix attribués lors de la treizième édition du Concours international de piano d'Orléans, une compétition dédiée à la musique contemporaine. Pour sa masterclasse, fidèle à l'esprit du Concours d'Orléans, ils ont préparé des pièces du répertoire contemporain : Stockhausen, Kurtág, Berio… Sous le regard attentif de la pianiste, les élèves défilent, enchaînant les clusters, les accords dissonants et les rythmes endiablés avec plus d'enthousiasme les uns que les autres. Maroussia Gentet a opté pour une pédagogie très concrète : elle les conseille sur l'utilisation de la pédale, pose une question de phrasé, pointe un problème de nuance… Et n'hésite pas à faire répéter la même mesure de nombreuses fois, jusqu'à ce que l'élève entende les subtilités de la phrase. Le maître-mot : l'écoute. « *Dans ce court temps avec eux, j'essaie d'ouvrir leurs oreilles, de les aider à modeler leur son,* explique Maroussia Gentet. *C'est d'autant plus intéressant que nous sommes dans une grande salle, avec une acoustique très différente de leurs salles de cours habituelles.* » Les jeunes pianistes ont-ils des difficultés avec le répertoire contemporain ? « *Pas du tout. Les plus jeunes ont très peu de préjugés sur ce répertoire,* souligne la pianiste. *En plus, les morceaux qu'ils travaillent ont souvent des titres très évocateurs, poétiques :*

> « Les plus jeunes ont des idées incroyables, c'est très enrichissant pour moi. »

"Tierkreis", "La planète où dansent les fourmis bleues"… Cela stimule l'imaginaire. Pendant les masterclasses, nous y réfléchissons ensemble. Ils ont des idées incroyables, c'est très enrichissant pour moi ! » Après trois heures intensives de masterclasse, c'est au tour de Maroussia Gentet de monter sur scène pour interpréter plusieurs morceaux issus de son disque *Invocations* (chez B Records).

« *Mon programme tourne autour des forces de la nature* », nous explique la pianiste. Elle interprète notamment *Mana*, une suite de six pièces d'André Jolivet, qui évoque « *une énergie vitale, un pouvoir spirituel censé habiter les objets et les personnes* » et qui la fascine par son côté matériel : « *On a l'impression de modeler un matériau, du bois, du métal. C'est une dynamique proche de la sculpture !* » Ensuite viennent les délicats *Cinq Miroirs* de Maurice Ravel. « *Une œuvre plus classique, très intéressante car le compositeur l'a dédiée à ses amis de la Société des Apaches, en qui il puisait sa force* », souligne la pianiste. Le récital se conclut par une interprétation magistrale de la pièce

PATRICK NACHBAUR

Invocation, véritable ode à la force de vie, composée pour Maroussia Gentet par l'artiste argentin Alex Nante à l'occasion du Concours d'Orléans. « *Ce concours m'a donné l'occasion de travailler en étroite collaboration avec des compositeurs contemporains, comme Alex Nante et Marco Stroppa, que j'admire énormément et dont les œuvres ont pour moi un sens profond,* s'enthousiasme la pianiste. *Dans toutes ces pièces, il y a un véritable travail sur les effets de résonance et de silence qui leur confère une atmosphère très particulière. Elles sont sous-tendues par cette force, comme une résonance magique en arrière-plan.* » Une « force de vie » que Maroussia Gentet ne manquera pas d'invoquer, pendant un mois, dans toutes les villes de la région! ■

Lou Heliot

✔ **23 janv.** Récital à Coulommiers (Seine-et-Marne)
✔ **29 fév.** Récital aux Bou es du Nord (Paris)

Désaccords majeurs



UNE PRÉSIDENTE EN SIMPLE GUEST-STAR, UN PALMARÈS CONTESTABLE… LA NOUVELLE ÉDITION DU CONCOURS LONG-THIBAUD NOUS A PRIS DE COURT.

Perchées dans les hauteurs de la salle Cortot, une mère et sa fille discutent de la quarantaine de candidats qui se succèdent depuis la veille pour l'épreuve des éliminatoires du Concours Long-Thibaud. « *Ce qui nous plaît, c'est de venir voir un jeune qui a travaillé dur, qui va émerger et que l'on pourra suivre ensuite dans sa carrière !* » Les douze candidats sélectionnés pour les demi- nales sont attendus deux jours après l'annonce des résultats pour un programme de quarante minutes, marqué par une forte coloration de musique française. Au terme de ce deuxième passage, seuls six d'entre eux sont retenus pour les finales. Déception pour nombre de spectateurs : la Russe Anna Geniushene ne s'y retrouve pas. « *Je la voyais bien placée car c'est une lle qui joue formidablement bien, mais le style de sa sonate de Bartòk était inacceptable* », déplore Marie-Josèphe Jude. « *Nous ne sommes pas là pour donner des leçons, mais il est fondamental de trouver un équilibre entre la recherche de personnalités intéressantes et le respect du texte.* » La présence de la présidente du jury, Martha Argerich, uniquement à l'épreuve finale des concertos, ne manque pas d'interroger sur sa légitimité à délibérer sur l'ensemble du parcours des candidats… Dans l'enceinte de la maison ronde, les conversations vont bon train : aura-t-on un premier prix? Aucun candidat ne s'est clairement extrait du lot, même si trois d'entre eux ont suscité des réactions particulièrement chaleureuses. Le Japonais Keigo Mukawa a séduit la salle par une très juste interprétation des *Miroirs* de Ravel et un *5e Concerto* de Saint-Saëns flamboyant. L'Arménien Zhora Sargsyan, sensible et poétique, a fait preuve d'une belle osmose avec l'orchestre et d'une grande énergie dans le *1er Concerto* de Rachmaninov, tandis que le Français Jean-Baptiste Doulcet a su emporter son public par sa forte personnalité, ses propositions assumées et son jeu nerveux dans le *3e Concerto* de Bartòk. Le Français Clément Lefebvre, qui s'était distingué par sa nesse et sa subtilité dans l'*Idylle* des *Dix pièces pittoresques* de Chabrier, a ensuite manqué de panache et de direction, tandis que la benjamine russe de quinze ans, Alexandra Stychkina, à la technique impressionnante et au caractère af rmé, a démontré une application et un manque de profondeur auxquels le temps et la maturité auront tout le loisir de remédier. Pour nir, le Japonais Kenji Miura, qui ne saurait pourtant déplaire, a livré un *2e Concerto* de Chopin classique et consensuel, ne dévoilant pas la spiritualité et l'originalité attendues d'un candidat postulant au podium.



La délibération particulièrement longue fait trépigner la salle, et les prix sont nalement annoncés. En sixième et cinquième positions, Clément Lefebvre et Alexandra Stychkina se partagent la n du classement. Sous les huées du public consterné, Jean-Baptiste Doulcet est appelé quatrième, tandis que Keigo Mukawa et Zhora Sargsyan obtiennent les deuxième et troisième places du podium. La surprise est à son comble lorsque le Premier Prix, Kenji Miura se voit décerner toutes les autres récompenses (enregistrement d'un disque avec le label Warner, accompagnement par l'agence Harrison Parrott, et meilleure interprétation du concerto). Tandis que Jean-Baptiste Doulcet remporte le Prix du public, le silence est fait sur l'attribution du Prix de la SACEM pour la meilleure interprétation de l'œuvre de Michael Jarrell, composée pour l'occasion – aucune n'ayant convaincu. Ne demeurent que l'incompréhension et le goût amer d'une sortie en demi-teinte, pour une édition pourtant si prometteuse! ■

Aude Giger


MOSCONI / LUCAS



AVEC NEGAR

À HUIS CLOS

L'avocate pénaliste et pianiste émérite Negar Haeri propose une rencontre avec un passionné de piano qui se dévoile à travers les œuvres qui l'ont marqué.

Le passeur

Dans ce numéro est appelé à la barre **Bruno Monsaingeon.** Écrivain, violoniste et documentariste, il a côtoyé et lmé des artistes de légende. Il nous parle de sa passion pour la musique et pour Gould.

Votre premier souvenir musical ?
Un 78 tours de la *Danse hongroise en si mineur* de Brahms, par Yehudi Menuhin. J'avais 4 ou 5 ans.

Votre plus beau souvenir musical ?
Ils sont innombrables. Peut-être le récital privé que m'a offert Glenn Gould lors de notre première rencontre, en 1972.

Votre dernière ré exion sur la musique ?
C'est si beau que cela devrait être universellement obligatoire.

L'œuvre que vous ne vous lassez pas d'écouter ?
La Passion selon Saint Matthieu de Bach.

Le chef-d'œuvre qui vous « tombe des mains » ?
Le *5e Concerto pour piano, « l'Empereur »*, de Beethoven.

Le morceau que vous pourriez jouer au pied levé ?
La *Sonate n° 9 op. 47 pour violon et piano, « À Kreutzer »*, de Beethoven.

Le morceau que vous rêveriez de jouer en public ?
S'il s'agit d'un rêve, les *Bagatelles pour quintette à vent* de Ligeti, car je ne joue d'aucun de ces instruments.

La salle de concert dans laquelle vous rêveriez de les jouer ?
La sublime salle du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, à Paris.

Le dernier concert que vous avez vu ?
Celui de la prodigieuse pianiste Viktoria Postnikova à Moscou. Elle jouait quatre concertos…!

Le prochain de prévu ?
Grigory Sokolov, au Théâtre des Champs-Élysées.

Quel morceau faudrait-il recommander pour convaincre d'aimer la musique classique ?
La *Suite op. 25* de Schoenberg, par Glenn Gould. Il met dans son interprétation un tel charme et un tel humour (des notions non habituellement associées à Schoenberg) que cette œuvre devient irrésistible !

Comment transmet-on le goût de la musique classique ?
En montrant qu'il s'agit d'une question de vie ou de mort !

Les trois compositeurs que vous inviteriez à votre dîner idéal ?
Mozart, Debussy et Proko ev.

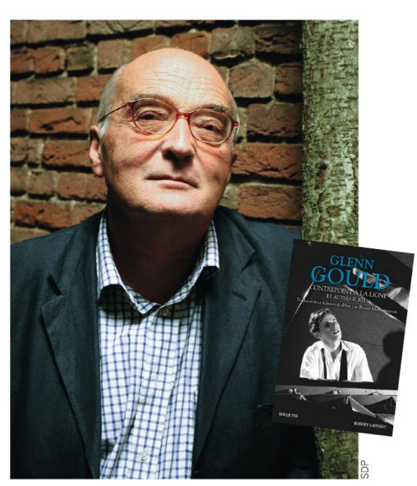
Les trois interprètes ?
Inutile, j'ai déjà dîné avec tous ceux qui m'étaient chers !

Et s'il fallait rendre un hommage ?
Hephzibah Menuhin, la sœur de Yehudi Menuhin, pianiste et femme de génie, méconnue aujourd'hui…

SON ACTU

✔ *Glenn Gould. Contrepoint à la ligne et autres écrits*, éd. Robert La ont.
✔ Préparation d'un co ret de disques et de DVD (Warner, 2020) pour le 100e anniversaire de la naissance de Hephzibah Menuhin.

On dit qu'après leur mort les grands artistes traversent un plus ou moins long et douloureux purgatoire avant de se rappeler à la mémoire des vivants. Dans le domaine musical, pourtant, l'un d'eux échappe à cette curieuse règle : Glenn Gould. Car près de quarante ans après sa disparition, le pianiste – tout autant que l'homme – persiste à fasciner un large public. Pour Bruno Monsaingeon, musicien, écrivain et réalisateur qui a notamment contribué à le faire connaître en France, dans les années 70, à travers de merveilleux documentaires, il y a chez Glenn Gould *« une perfection pianistique, un absolu contrôle de chaque note, chaque durée, chaque voix, jamais atteints depuis »*. Plus encore, le génie de Glenn Gould serait d'inviter le plus grand nombre à percevoir ce qui en principe relève du savoir de quelques musiciens avertis : *« La musique, c'est l'accumulation d'informations complexes que l'on ne peut pas entendre, sauf à pouvoir la lire, mais Glenn Gould, par la clarté et l'intelligence de son jeu, vous ouvre la partition comme si vous saviez la déchiffrer. »* Voilà donc acquis, grâce à Glenn Gould, le caractère universel de la musique dans sa plus large et belle acception : comprendre un langage jusque dans ses moindres subtilités sans même l'avoir étudié !



SDP

JEUNE TALENT

DIMITRI MALIGNAN

Accords européens



LAURÉAT DU PRIX CORTOT EN 2017, DIMITRI MALIGNAN, 21 ANS, OFFRE L'EXEMPLE D'UN PARCOURS SINGULIER, DE L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE, AUPRÈS DE LUDMILA BERLINSKAÏA, AU CONSERVATOIRE D'AMSTERDAM, EN PASSANT PAR LA ROUMANIE, PAYS DE SES PARENTS.



BIO EXPRESS

1998 Naissance à Paris
2003 Débute le piano avec Nicolas Horvath
2009 Premiers concours internationaux : remporte le 2e prix au Concours American Protégé à New York et le 3e prix au Concours international de musique d'Osaka
2010 Commence à étudier avec Jean-Paul Sévilla
2011 Intègre la classe de Ludmila Berlinskaïa à L'École normale de musique de Paris Alfred Cortot
2017 À seulement 19 ans, obtient le diplôme supérieur de concertiste et devient le plus jeune lauréat du prix Cortot
2018 Enregistre son premier CD consacré à Schumann et à Proko ev avec le label Passavant Music. Poursuit ses études avec Naum Grubert au Conservatoire d'Amsterdam.

Le choix de la musique semble assez naturel de votre part si l'on remonte un peu dans votre arbre généalogique…

Mon grand-père, Henry Malineanu (1920-2000), était en effet un compositeur de musique légère, voie qu'il avait choisie après de solides études classiques. Il était célèbre en Roumanie. Je n'avais que deux ans quand il est mort et ne l'ai, hélas, pas assez connu. Il y a une trentaine d'années, mes parents ont émigré en France, où je suis né. Je me rends toujours en Roumanie avec beaucoup de bonheur, bien que je me sente très français car toutes mes études et l'éclosion de ma carrière se sont déroulées en France. Mes parents ne sont pas musiciens et ne m'ont pas du tout poussé à jouer d'un instrument, ils ont simplement compris mon attrait pour la musique et ont un jour décidé de louer un piano. À cinq ans, j'ai commencé à prendre des cours avec Nicolas Horvath, qui avait une vingtaine d'années à l'époque. Avec beaucoup d'énergie, il a su me motiver, me donner des bases solides et m'ouvrir à un répertoire varié.

Il vous a aussi poussé à passer vos premiers concours…

Ce qui m'a été très utile en m'habituant précocement à la scène ! Les récompenses que j'ai obtenues à onze ans m'ont conforté dans mon envie de poursuivre et de me consacrer pleinement à la musique.

Comment s'est produite la rencontre avec Jean-Paul Sévilla, auprès duquel vous avez par la suite travaillé ?

Le hasard, comme avec tous mes professeurs. Mon goût pour les enregistrements Bach de la pianiste canadienne Angela Hewitt m'a conduit à suivre une de ses masterclasses en Italie, au terme de laquelle je lui ai demandé vers qui me diriger pour poursuivre mes études. Elle m'a conseillé son ancien professeur : Jean-Paul Sévilla. Il m'a appris à devenir vraiment professionnel, nous avons travaillé beaucoup de répertoire, de nombreuses œuvres rares. C'est un pédagogue d'une grande honnêteté vis à vis du compositeur, d'une grande rigueur par rapport au texte, mais il sait aussi laisser une vraie part de liberté à l'interprète. Jean-Paul est d'une culture phénoménale, ses cours duraient des heures ; on parlait d'opéra, de littérature, d'art, etc. Ça aura été une rencontre très enrichissante, qui m'a aussi amené au premier prix du Concours de Teruel.

De l'école française, incarnée par Jean-Paul Sévilla, vous êtes ensuite passé à l'école russe, avec Ludmila Berlinskaïa…

Je suis allé à sa rencontre, sur les conseils d'une de ses connaissances, croisée après l'un de mes concerts. Le premier contact a été excellent et je suis entré en 2011 dans sa classe à l'École normale, où j'ai gravi tous les échelons jusqu'au prix Cortot en 2017. Son enseignement s'est avéré très complémentaire de ce qui avait précédé dans mon parcours. Elle insistait beaucoup, démarche typique des écoles est-européennes, sur la vision globale de l'œuvre. De plus, contrairement aux idées reçues sur l'école russe, elle n'était pas du tout dure et a su me prendre sous son aile tout en maintenant une vraie relation de professeur à élève, avec beaucoup de bienveillance et de respect mutuel. En tant que disciple de Richter, elle m'a fait travailler beaucoup de répertoire richtérien ; de la musique russe, du Beethoven, du Schumann.

Qu'est-ce qui fait la particularité des études à l'École normale de musique ?

Grâce à sa nouvelle directrice, Françoise Noël-Marquis, l'École normale s'est beaucoup modernisée. J'ai apprécié un cursus à échelle humaine, un peu « sur mesure ». J'y ai aussi travaillé la musique de chambre – que j'adore ! – avec Nina Patarcec, en trio principalement. Quant à l'écriture, je l'ai étudiée dans la classe de Stéphane Delplace au Conservatoire du VIe, où je suis entré dès l'âge de dix ans.

> « Je prépare un programme sur des compositeurs juifs victimes de la Shoah. »


D. MALIGNAN

Ayant eu un grand-père compositeur, avez-vous été tenté par la composition ?
Je m'y suis essayé, j'écris pour le plaisir, c'est un excellent exercice, mais je ne mettrais pas pour autant le titre « compositeur » à côté de mon nom. Reste que si j'avais plus de temps libre, je pourrais bien être tenté d'approfondir la chose.

Votre cursus s'est terminé en beauté puisque vous avez obtenu le prix Cortot en 2017…
Il s'agit d'un prix, créé en 2014, attribué par un jury extérieur à l'établissement et composé de grands pianistes, qui est décerné au premier nommé du diplôme supérieur de concertiste, le dernier niveau de l'École, au terme d'un récital libre. J'avais longuement réfléchi et mûri mon programme avec Ludmila : la 1ère *Sonate* de Schumann et des extraits de *Cendrillon* de Proko ev. Un choix contrasté, mais des partitions que relie toutefois le thème de l'amour ; une sonate d'une formidable complexité, moins jouée que la *Fantaisie* ou les *Kreisleriana*, qui me sont très chères, et des pièces, moins célèbres que les *Sonates* ou *Roméo et Juliette*, merveilleusement écrites pour le piano et qui fonctionnent parfaitement à côté de Schumann. J'ai d'ailleurs repris ce programme pour le disque enregistré dans la foulée du prix Cortot.

Parmi les pianistes du passé, quelle relation entretenez-vous avec l'art d'Alfred Cortot ?
C'est un interprète que j'admire, même si je me dirige plus spontanément vers Lipatti, Horowitz, Rubinstein, Rachmaninov – un pianiste immense ! – et aussi Richter, découvert plus tardivement.

Le prix Cortot n'aura toutefois été qu'une étape dans le cours d'un cursus que vous poursuivez à présent auprès de Naum Grubert…
Au moment du prix Cortot, je n'avais que 19 ans et j'étais conscient de la nécessité de poursuivre mes études. Ludmila m'a conseillé deux ou trois professeurs, dont Naum Grubert. Le courant est immédiatement passé avec lui et je n'ai pas hésité un instant à aller suivre ses cours au Conservatoire d'Amsterdam. Il a été élève de Teodor Gutman à Moscou et est profondément imprégné de tradition russe. C'est un de ces professeurs qui n'ont pas de méthode préétablie et s'adaptent à chaque élève. Le travail que je mène avec lui met beaucoup l'accent sur la beauté du son, dans un répertoire d'abord axé sur la musique russe et germanique – dont beaucoup de Beethoven et de Brahms. Étudier à Amsterdam me permet aussi de voir ce qui se passe ailleurs en Europe et de commencer à donner des concerts là-bas.

Quels sont les grands axes de votre répertoire ?
J'ai toujours été habitué à jouer de tout ; il n'y a pas de compositeur que je n'aborde pas par principe, même si certains occupent une place privilégiée, à commencer par Bach que je place au dessus des autres et qui m'accompagne sans cesse. Je me sens très à l'aise aussi bien dans Mozart et Haydn que dans Chostakovitch et Bartók, et dans la musique française, dont Fauré que j'ai beaucoup travaillé avec Jean-Paul Sévilla. Par ailleurs, en vue de récitals en Écosse et aux Pays-Bas en mars, je prépare un programme – en parallèle avec la thèse de master que je prépare à Amsterdam – autour de compositeurs juifs victimes de la Shoah. Il se concentre sur trois auteurs en particulier, totalement oubliés mais très originaux : Jozef Koffler, premier compositeur polonais à avoir utilisé la technique dodécaphonique, le Hongrois Paul Hermann et le Néerlandais Daniel Belinfante, dont les manuscrits ont été retrouvés très récemment. ■

Propos recueillis par Alain Cochard

✔ **29 fév.** Récital à l'Église écossaise de Paris
✔ **5 mars** Récital au salon Viotta à Amsterdam (Pays-Bas)
✔ **17 mars** Récital à l'Athénée roumain à Bucarest (Roumanie)
➔dimitrimalignan.com/

DOSSIER

Ode à Ludwig



Pour fêter les 250 ans de la naissance du maître de Bonn, *Pianiste* a choisi de lui consacrer un dossier en forme de déclaration d'amour. Nous reviendrons d'abord sur son parcours personnel et musical – une vie épousant les soubresauts de l'histoire européenne au début du XIX[e] siècle. Fazil Say, l'un de ses plus talentueux interprètes actuels, nous livrera ensuite sa vision de l'œuvre pour piano du compositeur. Une discographie forcément subjective et des pages de pédagogie viendront compléter ce tour d'horizon du génie beethovénien.

BEETHOVEN en 11 dates

16 DÉCEMBRE 1770, NAISSANCE À BONN

Ludwig van Beethoven naît le 16 décembre 1770 à Bonn, ville allemande de Rhénanie, située à 25 km au sud de Cologne. Issu d'une famille de tradition musicale, le jeune Ludwig montre des dispositions précoces pour l'instrument. Sous une pression paternelle peu délicate, il est exposé comme jeune prodige partout en Europe et se produit en concert encore enfant – l'exemple du brillant Mozart anime alors tous les esprits. En 1784, il obtient le titre d'organiste suppléant à la cour du prince-électeur Maximilien-François d'Autriche, pour occuper ensuite un poste d'altiste dans l'orchestre princier en 1785.

AVRIL 1787, PREMIER VOYAGE À VIENNE

Remarqué par le prince-électeur, Beethoven reçoit une bourse pour aller se perfectionner à Vienne. À cette époque où le classicisme viennois atteint son apogée, la ville autrichienne prend le relais de Paris pour s'imposer comme capitale européenne de la musique. L'aristocratie y entretient un lien particulier avec les arts ; ce n'est pas moins d'un chef-d'œuvre qui s'y compose tous les quinze jours ! Alors âgé de dix-sept ans, Beethoven rencontre Mozart qui s'exclame : *« Faites attention à celui-là, il fera parler de lui dans le monde. »* L'annonce du décès de sa mère met un terme au voyage : Ludwig rentre à Bonn et prend en charge la famille, à la place du père alcoolique.



SDP



À gauche, le comte Waldstein, à droite Joseph Haydn.

1790, RENCONTRE AVEC JOSEPH HAYDN

En 1790, le comte Waldstein, auquel notre compositeur dédiera sa *Sonate op. 53*, présente Beethoven au grand Haydn. La forte impression du maître viennois donnera l'impulsion d'un second voyage à Vienne, financé par le comte bienfaiteur : Ludwig quitte Bonn en 1792, tandis que la guerre s'y installe. La contagion révolutionnaire gagne peu à peu l'Europe tout entière et sur la route, le convoi traverse les armées hessoises, parties affronter leurs homologues françaises. Alors que le maître de Bonn quitte sa ville natale pour toujours, son ami Waldstein lui prédit un grand destin : *« Par un travail sans relâche, vous allez recevoir, des mains de Haydn, l'esprit de Mozart. »*

1792, BEETHOVEN ET LA SOCIÉTÉ VIENNOISE

Arrivé à Vienne, Beethoven apprend la composition auprès de Haydn, auquel il dédiera ses trois premières sonates pour piano. En dépit d'une estime réciproque, l'entente n'est pas idéale. L'élève manifeste son indépendance à l'égard du maître en refusant de l'accompagner pour son deuxième voyage à Londres ; il se place alors sous les conseils d'Albrechtsberger, grand spécialiste du contrepoint. Par l'intermédiaire de Waldstein, Beethoven s'installe dans les familles aristocratiques locales et en devient la coqueluche. Les joutes pianistiques, dont la société viennoise raffole, le consacrent comme interprète et virtuose devant Clementi ou •••

Beethoven amoureux

Grand sentimental, Beethoven est resté célibataire toute sa vie. Ses amours malheureuses trouvent néanmoins écho dans nombre de ses œuvres : la *Sonate « Clair de Lune »* est dédiée à Giulietta Guicciardi (portait ci-dessous), une jeune Italienne qui en épousa nalement un autre, tandis que la *Sonate « à Thérèse »* publiée en 1810 s'adresse à la sœur de son ami François de Brunswick, à laquelle il se ança en 1808. La grande inconnue reste « l'immortelle bien-aimée », destinataire d'une lettre enflammée écrite en 1812, dans laquelle il lui con e ses sentiments amoureux.



En haut à droite, illustration d'une représentation de *Fidelio.*

••• Kramer, grands musiciens de l'époque. En 1799, la *Gazette musicale* de Leipzig souligne *« la puissance un peu désordonnée de Beethoven pianiste. Et, dans sa façon d'être, une hauteur qui le sépare de la foule »*.

2 AVRIL 1800, PREMIER CONCERT DE SES ŒUVRES

Beethoven, jusqu'alors connu pour ses talents de pianiste, organise le 2 avril 1800 son premier concert à l'occasion duquel il présente quelques-unes de ses œuvres : son *Concerto pour piano n°1*, le *Septuor* ou la *Symphonie n° 1* s'articulent avec la *41e Symphonie* de Mozart, *La Création* de Haydn ou des improvisations sur l'*Hymne à l'empereur* de son maître. Le public fait honneur à son génie créateur et, dans une lettre de 1801 à son ami Wegeler, Beethoven s'en félicite : *« Mes compositions me rapportent gros, et je peux dire que j'ai même plus de commandes qu'il me serait presque possible de satisfaire. »* Il lui arrive alors de payer ses loyers ou d'aider ses amis en remettant des manuscrits à ses créanciers.

6 OCTOBRE 1802, LE TESTAMENT D'HEILIGENSTADT

Alors que la situation de Beethoven est des plus florissantes, un mal terrible s'installe en lui : *« la plus noble partie de lui-même »* lui fait défaut et peu à peu, son ouïe se détériore… À ses frères, il écrit le 6 octobre 1802 depuis Heiligenstadt une confession désespérée qu'il n'enverra jamais : *« Ô vous, hommes qui pensez que je suis un être haineux, obstiné, misanthrope, ou qui me faites passer pour tel, comme vous êtes injustes ! Vous ignorez la raison secrète de ce qui vous paraît ainsi. […] Songez que depuis six ans je suis frappé d'un mal terrible, que des médecins incompétents ont aggravé… »* Le mal-être causé par sa surdité naissante trouve une expression dans le *Largo* de la *Sonate op. 10 n°3* ou dans la *Sonate « Pathétique »*.

MAI 1804, LA SYMPHONIE HÉROÏQUE

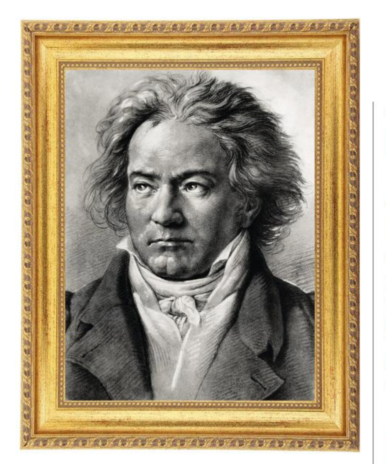
Dès 1798, la rencontre à Vienne avec le général Bernadotte et les of ciers français fait progressivement naître en Beethoven des sentiments républicains. Ainsi pose-t-il en principe d'*« aimer la liberté par-dessus tout »* (feuille d'album, 1792). Fervent humaniste et grand lecteur de Rousseau, il dédie en 1804 sa *Symphonie n°3* à Napoléon, dont il admire l'élévation depuis une origine modeste. Le sacre du désormais empereur change pourtant son avis à l'égard de cette gure conquérante, et lui inspire une inscription nouvelle : *« Symphonie héroïque pour célébrer le souvenir d'un grand homme. »*

1809, LES TOURMENTS DE LA GUERRE

En dépit des acclamations de la presse dithyrambique, Beethoven traverse des dif cultés. En 1805, son opéra *Fidelio* est un échec, et le public ne montre pas une adhésion totale au génie du

L'Ode à la joie

Il est impossible à tout Européen convaincu d'affirmer un désintérêt pour Beethoven : porté par la ferveur de *l'Ode à la joie,* il retrouve certainement son idéal communautaire dans sa musique. Pourtant l'hymne européen présente de multiples différences avec le brillant nale de la 9e *Symphonie.* Et pour cause, il est le fruit d'un habile arrangement du chef Herbert von Karajan. Lorsqu'en 1971, la partition devient musique de l'UE, le directeur du Philharmonique de Berlin chargé de diriger cette *Ode à la joie* (amputée des paroles de Schiller) propose quelques modi cations, présentant une version plus lente, soutenue par une orchestration renforcée. De fait, Karajan est ainsi devenu coauteur de l'hymne européen, permettant à ses héritiers de toucher encore aujourd'hui des droits sur les ventes et diffusions de l'œuvre.



compositeur. Songeant à répondre à l'alléchante proposition de Jérôme Bonaparte de rejoindre la cour de Kassel au poste de maître de chapelle, Beethoven est retenu à Vienne par trois princes qui lui offrent une rente très confortable visant à le mettre à l'abri de *« tout souci matériel »*, sous condition de rester dans la ville. La pension se trouve hélas rapidement impayée : l'invasion française de 1809 contraint Beethoven à se réfugier dans une cave (il y composera le *Concerto n°5 « Empereur »* et la *Sonate* des *« Adieux »*), tandis que le traité de Schönbrunn ruine l'aristocratie qui subit de plein fouet la crise économique successive à la défaite de Wagram.

1814, À L'HONNEUR AU CONGRÈS DE VIENNE

Le 29 novembre 1814, les grandes puissances d'Europe se réunissent à l'initiative des vainqueurs de Napoléon pour déterminer les conditions de la paix lors du Congrès de Vienne. Beethoven y est mis à l'honneur, et dirige devant un public de rois et de princes une cantate patriotique, *Le Glorieux Moment*. Ce rayonnement européen n'abrite pourtant pas le compositeur de la rude concurrence italienne. Vienne s'enflamme pour Rossini, reléguant Mozart ou Beethoven au rang de *« vieux pédants »* gagnés par la bêtise de leur époque, et n'inspirant que l'ennui (selon les termes de l'homme de lettres autrichien Bauernfeld). Les amis et protecteurs de Beethoven s'éloignent ou meurent, et sa surdité devient complète.

7 MAI 1824, CRÉATION DE LA 9E SYMPHONIE

En 1824, Beethoven envisage de créer à Londres ou à Berlin sa *Neuvième Symphonie* qu'il vient d'achever, jugeant Vienne trop frivole. Mais, une fois encore, il est retenu par un groupe d'amateurs éclairés : *« Votre absence, pendant ces dernières années, affligeait tous ceux qui avaient les yeux tournés vers vous. »* Ils le prient alors *« d'épargner cette honte à la capitale et de ne pas permettre que les nouveaux chefs-d'œuvre sortent du lieu de leur naissance avant d'être appréciés par les nombreux admirateurs de l'art national »*[1]. Le concert est un succès : Beethoven est accueilli par cinq salves d'applaudissements (alors que la coutume n'en prévoit que trois pour la famille impériale), et lorsque s'achève le dernier mouvement, l'une des chanteuses retourne le chef, insensible au bruit, pour lui montrer l'enthousiasme du public galvanisé.

26 MARS 1827, BEETHOVEN MEURT À VIENNE

Fin 1826, alors que Beethoven rentre d'un séjour passé dans la propriété de son frère à Gneixendorf, il prend froid le temps du voyage. Atteint d'une fluxion de poitrine, il charge son neveu Karl, dont il a obtenu la garde douze ans auparavant, d'appeler un médecin, mais ce dernier ne s'exécute qu'au bout de deux jours… C'est un long hiver agonisant qui s'ensuit et s'achève tristement le 26 mars 1827, un jour d'orage. Le décès à 56 ans du compositeur ombrageux met un voile sur ses idées musicales encore nombreuses, et parmi elles, celle d'une dixième symphonie alors en projet. ■

Aude Giger

1. Courrier de février 1824 signé par de nombreux membres de la bonne société viennoise (prince Lichnowski, comte de Dietrichstein, comte de Palfy, comte Czernin, Charles Czerny, abbé Stadler, A. Diabelli…)

Les 32 Sonates

Les 32 Sonates pour piano de Beethoven offrent un large panorama de la progression de son génie. Leur importance majeure pour l'instrument en aurait fait un *« nouveau testament du piano »*, après l'*« ancien »* – le *Clavier bien tempéré* – de Bach, selon l'expression du chef Hans von Bülow. Leur composition de 1795 à 1822 illustre l'évolution de la facture du piano suivie ou anticipée par Beethoven. Haydn avait prétendu un jour que son élève sacrifierait *« la forme à l'expression »* : on observe en effet au fil des opus une exploration du traitement de la forme, du registre et des timbres… Parmi les plus fameuses, la *« Pathétique »*, qui contribua grandement à son succès, l'*« Appassionata »*, qu'il considérait comme l'une de ses plus grandes, ou l'*« Hammerklavier »* qui présente tous les caractères de la symphonie. Son auteur aurait affirmé : *« Vous avez là une sonate qui donnera de l'ouvrage aux pianistes et que l'on jouera encore dans cinquante ans. »* Il avait pour le moins quatre fois raison.



Ses funérailles réunissent une foule immense.



FAZIL SAY

Vers la joie

Le pianiste turc vient de signer une intégrale des Sonates de Beethoven. Comme pour celles de Mozart, il s'est investi corps et âme dans cette odyssée musicale. À la fois cérébral et passionné, il nous raconte son aventure et nous livre sa vision, musicale et politique, du compositeur allemand – en résonance avec les fracas du monde actuel.

Par Elsa Fottorino

M.BORGGREVE.WARNER

Vous venez de passer deux années pleines avec Beethoven pour enregistrer un monument du clavier : l'intégrale de ses Sonates. Pour vous, y a t-il un « avant » et un « après » ?
J'ai toujours autant d'appétit après ce projet pour enregistrer, composer, explorer le répertoire. Il y a tellement de choses à faire et à découvrir dans la vie. Je suis musicien et compositeur – j'ai écrit 82 œuvres, je donne 120 concerts par an. La seule chose qui me motive, c'est de continuer sans relâche. Bien sûr, cette étape est extrêmement importante dans ma vie. Peu de pianistes ont enregistré l'intégrale. C'est une chose dif cile. Aujourd'hui, après ce tête à tête de plusieurs années, j'ai davantage con ance dans ma façon de jouer, dans ma connaissance de la musique. Je viens d'avoir cinquante ans et j'ai enregistré cinquante disques dont dix sont consacrés à Beethoven. C'était la bonne équation !

Comment vous êtes-vous approprié cette littérature si dense et complexe ?
J'ai envisagé chaque sonate comme une symphonie dans laquelle j'étais mon propre chef d'orchestre. J'ai analysé toutes les structures harmoniques

••• pour chacune des œuvres. Ce travail mental a été essentiel. Et indispensable aussi pour se détacher des dif cultés purement physiques. Les six dernières sonates sont redoutables sur le plan anatomique, pour les mains, mais aussi pour l'esprit : elles deviennent quasiment atonales. Mais les six premières ne sont pas moins dif ciles, pour d'autres raisons. Elles doivent sonner comme Haydn ou Mozart ! J'ai lu de nombreux ouvrages, mais les écrits les plus passionnants ont été ceux du compositeur Czerny, que l'on connaît surtout pour ses études pour piano. Il a été l'élève de Beethoven. Il savait comment ce dernier jouait ses propres œuvres. Par exemple, dans la *Sonate « Waldstein »* qui est très virtuose, je pense notamment à un passage d'octaves quasiment injouable, on apprend qu'il ne jouait qu'une seule note de l'octave ! L'astuce est de diviser les octaves aux deux mains.

On sait que l'articulation chez Beethoven est très spéci que. Comment trouver la justesse dans le toucher, doser le legato et le non legato ?

Mozart et Haydn font partie de moi depuis vingt-cinq ou trente ans. Je les ai joués toute ma vie. J'ai enregistré l'intégrale des Sonates de Mozart. Ma technique est une technique Mozart/Haydn. Cela rend les choses plus naturelles que si je venais de Proko ev ou de Rachmaninov. C'est probablement un chemin plus accessible vers Beethoven. Cet aspect a été essentiel dans mon approche de sa musique. Pour autant, il ne faut pas jouer Beethoven comme Mozart. Chez Mozart, il existe une dimension plus lyrique, opératique. Beethoven est parfois beaucoup plus philosophique.

C'est cette dimension métaphysique qui vous a entraîné vers ce compositeur ?

J'ai éprouvé le désir profond de m'investir dans un projet utile, intense et immortel à un moment politique très troublé. Je vis en Turquie, à Istanbul, j'avais besoin de dédier ma vie à quelque chose qui avait du sens et viendrait me détourner de ce chu quotidien de guerre et de terrorisme. L'époque que nous vivons est terriblement compliquée. Ce temps du monde, de violence, en Turquie, en Europe, m'a fait prendre une décision de cette nature. Quand vous vivez au Moyen-Orient, vous ne pouvez pas vous détacher de ce quotidien. Mon travail personnel a commencé en 2017 et j'ai commencé à enregistrer en 2018. Je me suis rendu à cinq reprises pour des sessions de quatre jours au Mozarteum de Salzbourg, avec à chaque fois un objectif de dix sonates. C'était très intense. Je joue sur Steinway et le Mozarteum possède une très bonne acoustique. C'est ici que j'ai enregistré tous mes Mozart. Les techniciens qui m'accompagnent sont excellents. Franz Nistl arrivait dès six heures du matin pour s'occuper de l'instrument, alors qu'il nous arrivait de nir tard dans la nuit. Et l'ingénieur du son Jean-Martial Golaz a travaillé sur la plupart de mes disques. Toutes les conditions étaient réunies pour faire de cet enregistrement une référence. Je pense qu'il en a le niveau.

Quelles sont les qualités requises pour laisser une trace posthume ?

C'est la combinaison de trois éléments. Il faut être authentique dans sa façon de faire de la musique, comprendre profondément Beethoven et être dans une recherche constante de perfection. Beethoven, ce n'est pas que du piano. C'est le piano comme un orchestre.

Comment atteindre cet objectif ?

La musique de Beethoven a un pouvoir spéci que. Sa grandeur exige beaucoup de l'interprète. C'est pourquoi j'ai été extrêmement intransigeant vis-à-vis de moi-même. Je voulais pour chacune des sonates être satisfait du résultat. Ce n'était pas forcément le cas avec mes précédents concerts ou enregistrements dédiés à ce compositeur. Avec cette intégrale, je me suis promis d'atteindre ce que je voulais, cette plénitude. D'ailleurs, beaucoup d'interprètes ont réenregistré au bout de quinze ans certaines sonates de Beethoven. Brendel, Kempff, l'ont fait. Avant de me lancer, j'avais quinze sonates sur les trente-deux à mon répertoire. Ces deux dernières années, j'ai appris, joué, analysé les dix-sept autres. Dans votre enfance, au cours de vos études et de votre jeunesse, vous avez parfois des partis pris trop personnels, des visions radicales ou trop éloignées du texte avec une vue d'ensemble erronée. Je ne joue plus l'*« Appassionata »* comme je la jouais à 21 ans. Plus que d'apprendre de nouvelles œuvres, la dif culté pour moi a été de désapprendre certains mauvais automatismes pour réinventer mon jeu. Ce n'est pas facile quand vous n'avez pas contrôlé certaines choses pendant des années. Aujourd'hui, j'ai atteint la satisfaction que je recherchais.

Vous avez enregistré les sonates de Mozart. À l'épreuve de l'intégrale, quel compositeur vous a posé le plus de difficultés ?

Mozart me parle d'une manière plus immédiate et naturelle que Beethoven. Mon âme est mozartienne. C'est pourtant un compositeur dif cile d'accès pour beaucoup de pianistes. Pour atteindre le même naturel dans Beethoven, j'ai dû jouer énormément.

Quand vous jouez Mozart, on a l'impression d'être au théâtre. En vous écoutant dans Beethoven, on est dans une salle de cinéma ! On voit un lm, des images, une histoire. •••

BIOGRAPHIE EXPRESS

1970
Naît à Ankara en Turquie

1974
Commence le piano

1987
Termine ses études de composition et de piano au conservatoire d'Ankara et part compléter sa formation en Allemagne

1995
Remporte le prix Young Artist à New York

2003
Son *Requiem* dédié au poète Metin Alt ok est interdit par les autorités turques

2013
Condamné par les autorités turques à dix mois d'emprisonnement avec sursis pour des Tweets jugés blasphématoires

2016
Acquitté par le tribunal d'Istanbul

2016
Reçoit le prix Beethoven des droits de l'homme, de la paix, la liberté, l'intégration et la lutte contre la pauvreté

J'ai éprouvé le désir profond de m'investir dans un projet utile, intense et immortel à un moment politique très troublé (...) qui viendrait me détourner de ce chu quotidien de guerre.

A.GIRGIN, WARNER





Vous dites dans votre livret avoir inventé des leitmotivs : « le vieillard » dans la *« Pastorale »*, « la mère éplorée » dans la *n°7*, « le pont vers le paradis », dans l'*Opus 111*…
La narration est essentielle. Cela rend le texte parfois plus limpide, plus compréhensible. C'est Wagner qui a inventé le leitmotiv. Dans l'opéra *Tristan*, on trouve le leitmotiv de l'amour, de la souffrance de l'amour, de la lumière, du manque… Dans les dernières sonates de Beethoven, on peut aussi éclairer certains thèmes de cette lumière personnelle. Pour

Dans l'*Opus 111* et la *Troisième Variation*, l'écriture était expérimentale et avait une centaine d'années d'avance. C'est presque trop visionnaire. Beethoven était un fou. Un illuminé. Un génie fou.

Sélection
DISCOGRAPHIQUE



Mozart, Haydn, Beethoven Naïve 2009



Istanbul Symphony
Naïve 2012



Nazim Oratorio
Ada Music 2016



Debussy, Satie
Warner 2018



Troy Sonata
Warner 2019



Mozart, complete piano sonatas Warner 2016



L'exigence formelle et la liberté de ton : c'est le tour de force de cette intégrale époustouflante, dans laquelle le piano se mue en con dent intime ou en orchestre symphonique.

Beethoven, complete piano sonatas Warner janvier 2020

l'anecdote, au cours de mes sessions d'enregistrements, il m'arrivait de jouer avec la partition pour être certain du texte. J'ai même eu pour tourneurs de pages des pianistes très célèbres. L'un d'eux m'a dit que je racontais une histoire et que c'est ce qui ferait probablement la différence.

Quels enregistrements des sonates gurent dans votre panthéon personnel ?

L'intégrale de Wilhelm Kempff. Il domine par son esprit très clair, sa fantaisie, sa beauté sonore. Et son génie est équivalent dans chacune des sonates. On peut aussi prendre des œuvres isolément. La plus belle « *Waldstein* », c'est Gulda. L'*Opus 111* par Michelangeli est un sommet d'interprétation. Aussi étrange que cela puisse paraître, la « *Clair de Lune* » est magni que par Horowitz. Argerich et Sokolov ont enregistré une superbe « *Tempête* » !

Comment interpréter avec une vision neuve les sonates les plus célèbres, de véritables tubes ?

La « *Clair de Lune* » et la « *Pathétique* » ont été enregistrées plus de trois cents fois et jouées par plus de cinq millions de pianistes sur cette planète ! Bien sûr, je connais les attentes. Cela ne me stresse pas. L'idée est de faire ce travail mental que j'évoquais précédemment. On ne joue pas du piano avec les mains, mais avec sa tête. Horowitz disait que si vous voulez chanter avec le piano, toutes les partitions sont d'une dif culté égale. De ce point de vue, le *Troisième Concerto* de Rachmaninov n'est pas moins dif cile qu'une sonate de Scarlatti. Beaucoup de pianistes oublient qu'il faut chanter et n'exploitent que le côté percussif de l'instrument. Le grand pianiste Alfred Cortot, de par son toucher unique, savait faire chanter l'instrument comme personne. Mais il ne jouait pas parfaitement. C'était son problème principal. S'il devait jouer proprement les *Études* de Chopin, il ne s'abandonnait pas au chant. Pour chanter, vous devez oublier la main gauche, mais en l'oubliant, vous pouvez faire des erreurs. Tout est dans le compromis !

Et vous, quelles sont les sonates qui vous inspirent les plus beaux chants ?

Les plus connues ne le sont pas pour rien ! Pourquoi la « *Pathétique* » est-elle la plus célèbre des dix premières ? Parce que sa mélodie et sa forme sont plus faciles à comprendre. La *n° 7* est très forte. Mais la « *Pathétique* », dans sa construction, touche de plus près l'âme humaine. L'*Opus 101* représente quant à elle un progrès général dans l'histoire de la musique. Beethoven a franchi une étape dé nitive. Et dans l'*Opus 111*, il écrit comme Debussy ! Dans la *3e Variation*, j'entends Art Tatum, c'est du jazz ! L'écriture était expérimentale et avait une centaine d'années d'avance. Imaginez qu'en 1820, il anticipait les années 1930 ! C'est presque trop visionnaire. Il n'entendait plus. Tout était dans son imagination. Il était très malade et il s'est battu pour le développement de l'humanité. Un fou. Illuminé. Génie fou.

Vous êtes vous-même improvisateur de jazz : est-ce que cela aide pour jouer Beethoven ?

Il faut se remettre dans un contexte. En 1820, Beethoven ne veut pas faire de jazz : il en fait sans le savoir. Cette *Troisième Variation* expérimentale est à prendre pour ce qu'elle est. Ce serait trop facile de jouer « façon jazz ». Ce qui est passionnant, c'est de comprendre ce que Beethoven, un compositeur allemand qui n'entendait pas, installé à Vienne, faisait dans sa chambre en 1820. C'est la question. Que voulait-il ?

Vous avez reçu en 2007 le prix Beethoven des droits de l'homme, de la paix, la liberté, l'intégration et la lutte contre la pauvreté. Une récompense qui résonne tout particulièrement avec le contexte actuel…

Beethoven a lutté pour la démocratie. Il nous a montré le chemin. Il nous a indiqué pourquoi nous faisons de la musique. Le Moyen-Orient est tellement dif cile à comprendre. Et le jeu de l'impérialisme est de plus en plus complexe entre la Russie, les États-Unis, la Turquie, la Syrie, l'Iran. Mais il faut garder son cap. Nous défendons la vie et l'espoir. ■

SES ACTUS

19 janv.
Concert au Grand Théâtre de Genève

7 et 8 fév.
Concert à la Philarmonie de l'Elbe, Hambourg

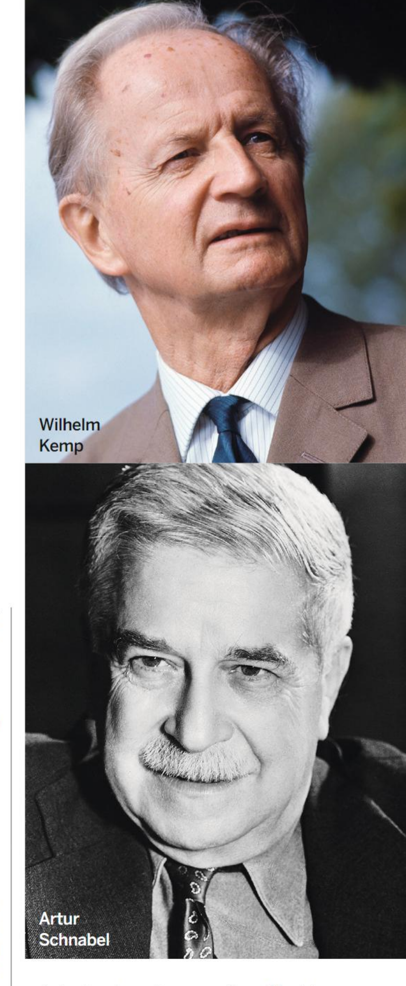
2 mars
Concert au Barbican Center, Londres

13 mai
Concert au Théâtre des Champs-Élysées, Paris

M.BORGGREVE, WARNER

PASSION intégrale

Tout au long du XXe siècle, les plus grands pianistes ont livré leur propre lecture des Sonates de Beethoven, certains se plongeant corps et âme dans le cycle entier. D'Artur Schnabel à Maria Grinberg, voici notre discothèque idéale des versions historiques.


Wilhelm Kemp

Artur Schnabel

Artur Schnabel

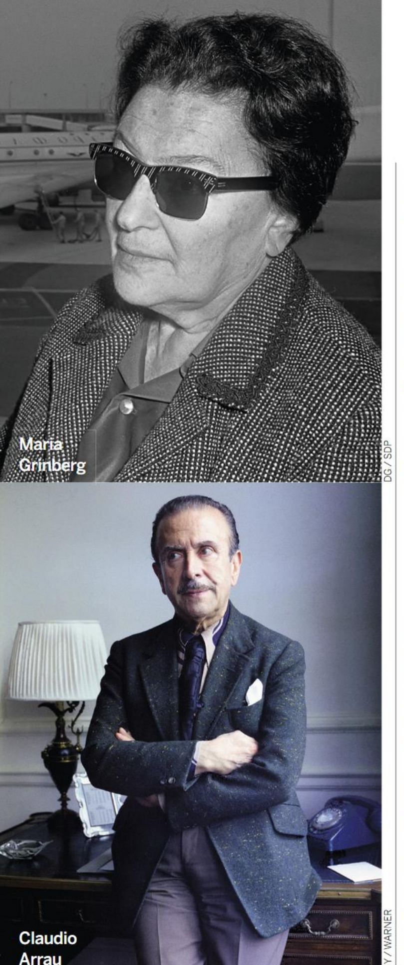
1882-1951

Il sera le premier à publier une intégrale des Sonates de Beethoven. Celle-ci sera enregistrée de 1932 à 1937, d'abord à Berlin puis à Londres, où le grand pianiste dû la terminer après avoir été contraint de quitter l'Allemagne, chassé par les nazis. En plus de les con er au disque, Schnabel donnera plusieurs fois les trente-deux Sonates lors de cycles donnés à Berlin, Londres ou New York et il en publiera une édition papier doigtée par ses soins. Le jeu de Schnabel se distingue immédiatement par son naturel, sa vitalité, ses tempos vifs, un son sans lourdeur, une évidence dramaturgique qui fait passer sur quelques traits boulés ou notes avalées. C'est aussi que le pianiste ne cherche pas à jouer de la façon la plus nette possible les notes dans les traits. Il le pourrait sans aucun doute, surtout en studio, mais à cette façon solfégique et plate, Schnabel préfère l'articulation des phrases, des plans sonores, des tempos, la fluidité qui fait surgir les tensions harmoniques, rythmiques, l'idée d'une musique qui naît dans l'instant, quasi improvisée tant il ne souligne jamais d'un trait rouge tel ou tel passage. Si le son porte son âge, il faut tout de même relever le fait que les Steinway utilisés sont splendidement captés et que cette première intégrale des Sonates de Beethoven auxquelles le pianiste a ajouté les *Variations Diabelli* reste un modèle vénéré par les pianistes qui s'y ressourcent (Warner).

Wilhelm Kempff

1895-1991

Il aurait pu coiffer son confrère au poteau, car il avait commencé d'enregistrer une intégrale dans les années 1920 pour Polydor, en Allemagne, mais il n'ira pas au bout, reprenant de zéro pour Deutsche Grammophon, l'héritier de cet éditeur, une intégrale en 1951-1956 qu'il conduira cette fois-ci à son terme. Mais c'est son dernier enregistrement réalisé pour la stéréophonie qui reste aujourd'hui le plus célèbre et écouté. Moins sanguin que Schnabel, moins immédiat que lui, aussi, le pianiste allemand joue toujours un peu la tête dans les nuages, cherchant la rêverie, le mystère derrière le son, porté par un sentiment parfois proche du religieux. Ça n'empêche pas Kempff d'avoir parfois un jeu vigoureux et d'une clarté assez exceptionnelle dans tous les passages polyphoniques. Sa *Sonate « Harmmerklavier »* est incroyablement lisible, et la *Fugue* conclusive d'une tension d'autant plus insoutenable que son tempo est relativement lent. Kempff se distingue partout par une sonorité d'une beauté


Maria Grinberg

DG / SDP

Claudio Arrau

EMY / WARNER

renversante, une rythmique souple et allant toujours de l'avant, une souplesse agogique qui en font un peu le Cortot allemand (DGG, réédition coffret Kempff Universal).

Yves Nat
1890-1956

Il inventera l'association « *Clair de lune* », « *Pathétique* », « *Appasionnata* » quand il publiera disque après disque son intégrale des Sonates enregistrée à Paris, Salle Adyar, sur un piano Steinway en lieu et place du Érard qu'il avait utilisé jusque-là pour ses enregistrements comme pour ses concerts. Son intégrale est sanguine, emportée parfois, d'une variété de climats déroutante tant le pianiste semble dominé par l'idée du « destin pris à la gorge », vision assez postromantique, et cinématographique autant que littéraire, du compositeur. La vie qui se dégage de ces Sonates, leur immédiateté et parfois la rugosité explosive sont évidemment à connaître : le pianiste résume ici quarante ans de fréquentation quotidienne d'œuvres qu'il enseignait et avait intériorisées loin des salles de concerts, car taraudé par le trac, il avait peu à peu quasiment cessé de jouer en public. Les sonates médianes et l'« *Appasionnata* » sont d'une urgence dramatique et d'une liberté qui résultent d'un geste instrumental sans entrave psychologique, comme indifférent aux risques pris (Warner).

Wilhelm Backhaus
1884-1969

Plus encore que Kempff et que Schnabel, il tient le XIXe siècle d'une main et le XXe de l'autre. Contemporain de Schnabel, il a joué près de vingt ans plus longtemps que son confrère, et son style, qui a varié avec les années, a toujours été plus dominé par la perfection pianistique, par une sorte de rectitude générale qui rend ses deux intégrales des Sonates pour piano plus intimidantes, moins aimables que celles de ses confrères. La première a été publiée en monophonie par Decca au tout début des années 1950 : elle est plus vive, plus tendue, plus dramatique que la seconde enregistrée sur un magni que Bösendorfer en stéréophonie, une dizaine d'années plus tard – à l'exception de la *Sonate « Hammerklavier »* qui a été reprise de la mono. Sur le tard, le jeu de Backhaus est plus paisible, plus distancé, il insiste moins sur la tension du moment, sur les tensions harmoniques ou rythmiques apparentes des œuvres, avance avec une sorte d'indifférence à ce qui est immédiat, théâtral ou dramatique. C'est beau, comme sculpté dans un marbre blanc lisse (Decca).

Claudio Arrau
1903-1991

Il n'était pas allé au bout d'une intégrale londonienne captée pour EMI, mais il inaugurera son prolifique contrat pour Philips par un enregistrement magnifiquement capté qui divisera la critique. Avec les années, son intégrale des Sonates beethovéniennes s'est imposée par son autorité pianistique et musicale, une lecture jusqu'au-boutiste qui manie harmonie, rythme et formes, joue sur les tensions et détentes du discours pour recréer de l'intérieur à travers un jeu d'une plénitude sonore et d'une souveraine beauté la vérité de Sonates lues dans le moindre détail par un pianiste qui les a données, lui aussi, intégralement en récital à plusieurs reprises. Moins sanguin que Nat et Schnabel, moins poétiquement divaguant que Kempff, moins distant que Backhaus, Arrau est comme le géant Atlas portant ce grand corpus sur ses épaules (Decca).

Maria Grinberg
1908-1978

Elle aura eu une existence brimée par la dictature communiste. Son père et son mari furent exécutés sous Staline lors des grandes purges de 1937 et elle fut quasi interdite de jouer en public, réduite à accompagner des ballets ou à tenir le clavier dans les orchestres. Grand professeur, elle sera tenue à distance du Conservatoire Tchaïkovski, puis sera réhabilitée dans les années 1960 et même autorisée à jouer aux Pays-Bas. Grinberg sera la première artiste russe à enregistrer l'intégrale des Sonates de Beethoven, intégrale jamais distribuée jusqu'à une date récente à l'Ouest. Captée plus ou moins bien, sans toutefois que jamais cela ne porte atteinte à la beauté de la sonorité de cette artiste, cette intégrale est à connaître pour son urgence dramatique, son élan, une profondeur expressive qui ne se porte pas en bandoulière. C'est ici le triomphe de la clarté intellectuelle d'une pianiste dotée d'une maîtrise pianistique impressionnante qui est là, mais ne s'expose pas, tout entière au service de la musique. Beethoven parle ici sans ltre (Melodyia et Scribendum).

et aussi...

D'autres grands pianistes des temps anciens ont enregistré les sonates de Beethoven, sans toutefois les graver toutes : Rudolf Serkin (Sony), Walter Gieseking (Warner) ou Emil Gilels (DGG). Leurs disques sont évidemment à connaître, car leurs lectures sont de celles qui ont marqué la discographie de ces œuvres. ■

Alain Lompech


Michel Dalberto Igot Levit

BEETHOVEN ici et maintenant

Loin de se laisser écraser par le poids des grands anciens, les interprètes d'aujourd'hui revisitent en toute liberté l'œuvre pour clavier du maître de Bonn. Illustration en quelques nouveautés.

Igor Levit
NOUVELLE RÉFÉRENCE

Il y a cinq ans, le pianiste germano-russe, alors âgé de 27 ans, démarrait cet enregistrement monumental en gravant les cinq dernières sonates de Beethoven. Aujourd'hui, reconnu dans le monde entier pour son immense talent, Igor Levit achève son intégrale tant attendue. Envoûtante, exaltante, c'est une riche immersion dans l'univers de Beethoven en 32 chapitres. Sa profonde maîtrise du discours beethovénien était déjà évidente dans les sonates tardives, ce qu'ont démontré une « *Hammerklavier* » brillante, éblouissante, et la poésie bouleversante de l'ultime *Op. 111*. Lyrisme et virtuosité se marient parfaitement, sans arti ce. La célérité de certains mouvements peut donner le vertige – le résultat est palpitant dans les œuvres de jeunesse (*Op. 2/2*) alors que la « *Waldstein* » ou « *Les Adieux* » frôlent une interprétation essoufflée. Mais si ces choix ouvrent le débat, aucune sonate n'en éclipse une autre. Ainsi, les pages moins connues sont tout aussi révélatrices que les plus célèbres, comme le nale dramatique de l'*Op. 54,* lequel anticipe la fébrile « *Appassionata* », ou l'univers automnal de l'*Op. 90* qui s'étend à l'*Op. 109*. Un exploit remarquable et une référence incontestable, l'intégrale d'Igor Levit tient sa promesse.

✔ Beethoven Complete Piano Sonatas (Sony)

M. Helmchen
RENDEZ-VOUS MANQUÉ

Son jeu est fervent, robuste et parfois d'une densité étouffante. Martin Helmchen dresse le portrait d'un révolutionnaire dans ce premier volet des concertos dont les éléments radicaux de l'écriture priment sur le reste. Or dans un programme où s'opposent le

Musique de chambre

Duo e ervescent Moins connues que le « *Printemps* » ou la « *Kreutzer* », les trois premières sonates pour violon et piano témoignent d'une vivacité irrésistible. L'énergie est présente dans le duo complice de James Ehnes et Andrew Armstrong, lequel apporte une brillance chaleureuse à ces pages effervescentes, et la virtuosité impressionne. Toutefois, les mouvements lents manquent de profondeur et de lyrisme, la faute à une palette trop limitée.

✔ James Ehnes et Andrew Armstrong, Violin Sonatas 1 à 3 (Onyx)

Maîtres d'élégance Imaginatif et plein d'allégresse, ce magni que programme mené par Lorenzo Gatto et Julien Libeer clôt une intégrale dont les critiques ont fait l'éloge dès son premier opus en 2016. Les choix de tempos et de couleurs s'orientent vers un discours naturel et intime plutôt que vers une déclaration romantique. L'*Adagio cantabile* de la 7e *Sonate* se repaît d'une vive fluidité alors que le *Scherzo* suivant fait allusion à un certain classicisme. Si le jeu aéré du violoniste prête à cette musique une sobriété grisante, son partenaire dévoile magni quement le drame bouillonnant de ces œuvres.

✔ Lorenzo Gatto & Julien Libeer, Violin Sonatas nos 3, 6, 7 & 8 (Alpha) **M. K.**


Jan Lisiecki

SDP/ BROEDE /HAGE

premier concerto (au sens chronologique) et le dernier – deux œuvres aux caractères très différents – on regrette l'absence d'une véritable évolution dans le jeu de l'interprète, qui envisage ces deux œuvres sur le même registre. Une occasion perdue.
✔ Beethoven Piano Concertos 2 & 5 (Alpha)

Jan Lisiecki
NOTES PRINTANIÈRES

Nous sommes subjugués par la symbiose parfaite de Jan Lisiecki et de l'Academy of St Martin in the Fields dans une intégrale des *Concertos pour piano* née des circonstances imprévues, lorsque le prodige de 23 ans remplace un Murray Perahia souffrant fin 2018. La netteté de jeu du pianiste s'allie merveilleusement aux timbres transparents et nuancés de cet ensemble chambriste dont il assure la direction avec le génial premier violon Tomo Keller. Le regard épuré trahit parfois la jeunesse du soliste, mais l'exubérance des premiers concertos se livre avec sincérité et malice, esquissant un Beethoven dépourvu de toute angoisse. Cette légèreté peut entraîner un manque de complexité dans les concertos héroïques, où une approche trop docile efface la tension palpitante du 3e et l'introspection profonde du 4e. C'est un Beethoven printanier que livre le jeune Jan Lisiecki et, au vu de ses qualités phénoménales, ce ne sera pas le dernier.
✔ Beethoven Complete Piano Concertos (DG)



Jonathan Biss
LUMINEUX

Le pianiste américain Jonathan Biss approche de la n de sa lumineuse intégrale des *Sonates pour piano*. Ce huitième chapitre propose un panorama scintillant, de l'intensité expressive de la « *Pathétique* » jusqu'à l'*Op. 110*, contemplative et triomphale. Le jeu discret de Jonathan Biss nous plonge à l'intérieur de ces œuvres, chacune réduite à taille humaine et enrobée dans une sonorité soyeuse. Si l'on n'y trouve pas la virtuosité fulgurante d'un Igor Levit, la grande sensibilité de l'artiste nous transcende.
✔ Betthoven Piano Sonatas vol. 8 (nos 8, 10, 22, 31) (JB Recordings)

Michel Dalberto
FASCINANT

Comment renouveler le discours devant des œuvres aussi connues que la *Sonate « Clair de Lune »* et l'*« Appassionata »*, jouées et rejouées à l'in ni, décortiquées et épuisées par des milliers d'interprètes ? Laissons-nous surprendre par le disque fascinant et déroutant de Michel Dalberto, une exploration à la fois audacieuse et analytique. Le pianiste sort des sentiers battus, s'arrêtant sur un accord poignant dans l'ouverture de la *« Clair de Lune »* ou soulignant les contours rythmiques de l'*« Appassionata »*, sans jamais perdre de vue le sens de la ligne. Son phrasé peut troubler, car les envolées typiquement romantiques ne semblent pas l'intéresser. Il faut se débarrasser des attentes conventionnelles afin de se laisser hypnotiser par un discours évreux et imprévisible, tragique et humain, où les jeux d'accents et d'articulations deviennent ses outils expressifs. La vision de Michel Dalberto est tranchante et intransigeante – et on ne s'en lasse pas. ■
✔ Beethoven Pathétique, Funèbre, Clair de Lune, Appassionata, Op. 111 (LDV)

Melissa Khong

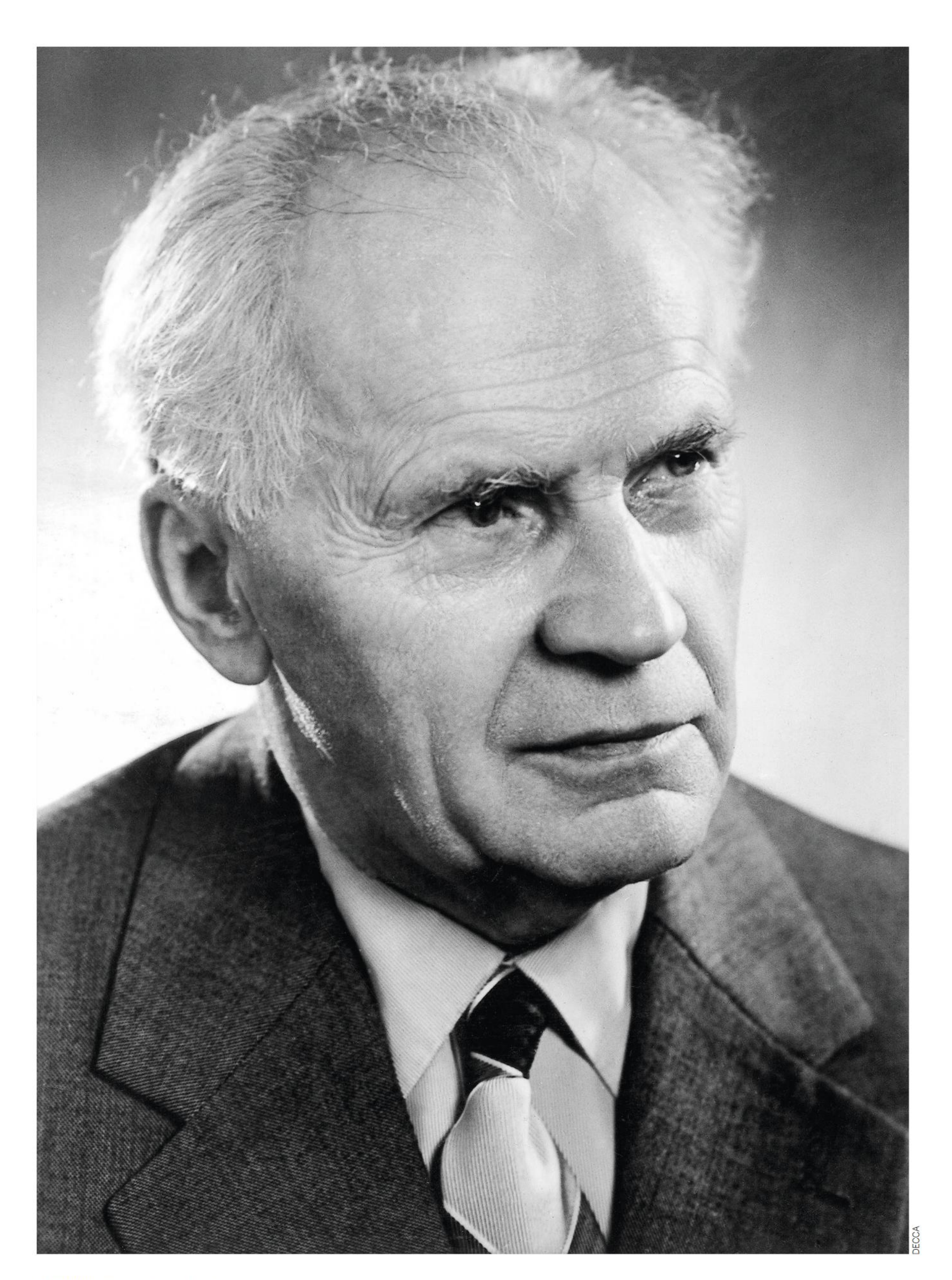


Partitions

Best of Ce recueil de 30 pièces et arrangements pour piano propose un Beethoven pour tous. Ceux qui rêvent d'interpréter les symphonies et les concertos y trouveront des adaptations judicieuses du pédagogue allemand Hans-Günter Heumann, destinées aux pianistes d'un niveau intermédiaire. La sélection des morceaux faciles, lesquels abordent des techniques et des styles di érents, sera notamment appréciée par des professeurs cherchant à incorporer du Beethoven dans un répertoire débutant.
✔ Best of Beethoven / 30 pièces célèbres pour piano (Schott)

Beethoven aux couleurs du monde
C'est la formule gagnante de Jean Kleeb : après « Beethoven Goes Jazz », voici « Beethoven Around the World », une collection ludique qui voit transformés les thèmes les plus connus de l'incontournable compositeur. Pour ceux qui s'enfuient lors d'une énième itération de la *Lettre à Élise,* Jean Kleeb propose un antidote en forme de danse balkanique, la fameuse mélodie remballée dans un rythme 5/8, battant aux couleurs orientales. Si ce recueil enchante surtout par ses propositions amusantes, les qualités pédagogiques et musicales sont tout aussi présentes. La complexité rythmique, déjà exigeante lorsqu'il s'agit de Beethoven, devient l'enjeu principal de cette exploration ethnologique. Le *Sonatango* et le *Samba do Beethoven,* tous deux une ré-imagination des sonates pour piano, demandent un sens rythmique extrêmement précis, l'indépendance des mains et une technique assurée. D'autres, comme l'*Alla Gamelan,* initient à la polyrythmie dans un langage atypique. Une belle réussite.
✔ Beethoven Around the World / Jean Kleeb (Bärenreiter)

M. K.



DECCA

WILHELM BACKHAUS (1884-1969)

L'empereur

LE NOM DE WILHELM BACKHAUS ÉVOQUE AVANT TOUT LA GRANDE TRADITION ALLEMANDE. ON OUBLIE POURTANT QUE CE VÉNÉRABLE INTERPRÈTE DE BEETHOVEN ET DE BRAHMS FUT AUPARAVANT UN FLAMBOYANT VIRTUOSE QUI ENREGISTRA LE PREMIER L'INTÉGRALE DES ÉTUDES DE CHOPIN DÈS 1928. LE MAGISTRAL COFFRET À PARAÎTRE CHEZ UNIVERSAL CONTIENDRA TOUTES SES GRAVURES DECCA D'APRÈS GUERRE ET VIENDRA COMPLÉTER LES ALBUMS PARUS IL Y A PEU CHEZ APR DANS LESQUELS AVAIENT ÉTÉ EXHUMÉS SES PRÉCIEUX 78 TOURS DE JEUNESSE.

Par Jean-Michel Molkhou

Depuis l'âge de onze ans où il rencontre Johannes Brahms, jusqu'au dernier récital qu'il donne une semaine avant sa mort, il aura mené une carrière d'une longévité exceptionnelle et donné, dit-on, près de 4 000 concerts. En alliant au plus haut niveau virtuosité et musicalité, il suscita de son vivant l'admiration de ses pairs, dont Horowitz, partagée encore aujourd'hui par des pianistes tels que Nelson Freire, Martha Argerich ou Maurizio Pollini.

L'ENFANT PRODIGE, SES HÉROS ET SES BONNES FÉES

Fils d'un architecte de Leipzig, c'est à cinq ans qu'il débute l'étude du piano, d'abord avec sa mère puis avec Alois Reckendorf au conservatoire. Backhaus en gardera le souvenir *« d'un musicien subtil et de l'une des plus nobles personnalités qu'il ait rencontrée dans sa vie »*. Lors de son éducation il béné cie de la solide tradition musicale de sa ville natale, marquée notamment par l'héritage de Bach et de Mendelssohn. Grâce à l'étude d'un répertoire de grande virtuosité, le jeune homme acquiert une technique éblouissante qu'il ne perdra jamais. Lorsqu'il a onze ans, on le présente à Brahms qui note sur sa partition le thème du finale de son *Deuxième Concerto pour piano,* accompagné des mots *« pour de joyeux débuts »*, et lui offre une barre de chocolat. L'année suivante, il fait l'admiration d'Arthur Nikisch, chef de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig : *« Qui, à un aussi jeune âge, interprète le grand Jean-Sébastien Bach aussi remarquablement que Wilhelm Backhaus fera son chemin ! Bonne chance de tout cœur »*, écrit-il dans l'album du jeune garçon. Il faut dire que Wilhelm est déjà capable de transposer n'importe lesquels de ses *Préludes* et *Fugues* dans toutes les tonalités, et au tempo. Durant toute sa jeunesse, la riche saison du Gewandhaus lui permet d'entendre les grands maîtres du clavier de l'époque. Ses héros se nomment alors Ferruccio Busoni, Eugen d'Albert, Alexander Siloti et Teresa Carreño. C'est d'ailleurs auprès d'Eugen d'Albert qu'il partira se perfectionner à Francfort au cours de l'année 1898. Décrit comme un jeune homme timide, modeste et silencieux, Wilhelm donne son premier grand récital à l'âge de 15 ans. Au tournant du siècle, son répertoire compte déjà douze concertos et plus de 300 pièces pour piano seul, incluant ses propres transcriptions. En 1901 il fait ses débuts au Gewandhaus dans le *Quatrième Concerto* de Beethoven sous la baguette de Nikisch et, la même année, aux Proms de Londres dans le *Premier Concerto* de Mendelssohn dirigé par Sir Henry Wood.

BIOGRAPHIE EXPRESS

1884
Naissance à Leipzig le 26 mai
1895
Est présenté à Brahms
1905
Remporte le 1er Prix au Concours Anton Rubinstein à Paris
1908
Signe son premier disque
1912
Interprète *« L'Empereur »* de Beethoven à New York
1928
Réalise le premier enregistrement mondial des *24 Études* de Chopin
1930
S'installe en Suisse à Lugano
1950
Signe un contrat d'exclusivité avec Decca
1969
S'éteint en Autriche le 5 juillet, une semaine après son dernier récital.

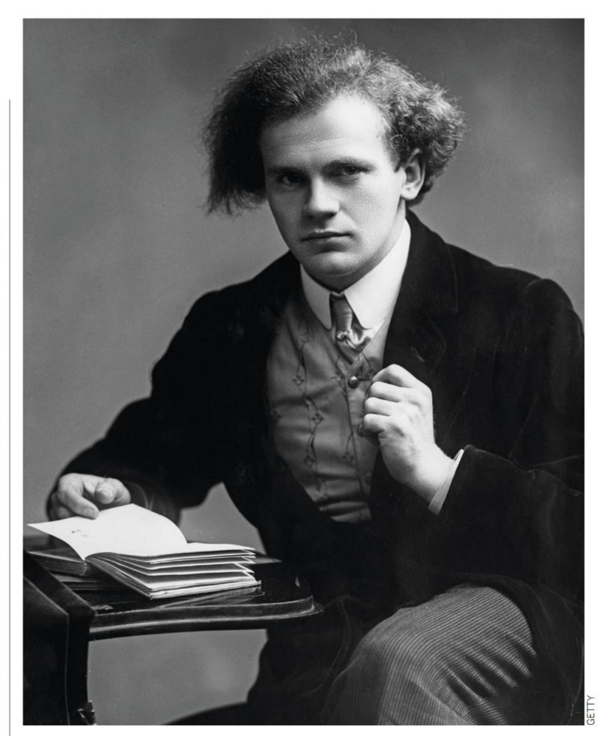
DES DÉBUTS FRACASSANTS

En août 1905, c'est à Paris qu'il triomphe au Concours Anton Rubinstein, grâce à son interprétation de la *Sonate « Hammerklavier »* de •••

••• Beethoven, devant un certain Béla Bartók qui n'obtient que le second prix (on dit à ce propos qu'Arthur Rubinstein, convaincu qu'il y avait eu tricherie, lui en conservera une rancune éternelle). La même année, il exécute à Berlin, sous la direction du compositeur, la *Burlesque* de Richard Strauss, qui décrira le jeune pianiste comme « *un artiste aux brillantes capacités, à l'éminente musicalité et à la technique infaillible* ». Les salles de concert du monde entier s'ouvrent alors à lui, notamment à Londres où il acquiert une large popularité. Et c'est en septembre 1908 qu'il y enregistre ses premières faces de 78 tours pour His Master's Voice (HMV), consacrées à deux pages de Liszt, *Rêve d'amour* et *La Campanella*. L'année suivante, il est le premier à enregistrer, sur un disque d'une durée de six minutes, une version (très) abrégée du *Concerto* de Grieg, première gravure jamais réalisée d'un concerto pour piano et orchestre. Après s'être rendu célèbre partout en Europe, et avoir enseigné au Conservatoire Royal de Manchester (1904-1908), il fait ses débuts américains en janvier 1912 dans le *Concerto* « *L'Empereur* » de Beethoven avec l'Orchestre Symphonique de New York dirigé par Walter Damrosch.

UN VASTE RÉPERTOIRE

Initialement tourné vers les pièces de virtuosité de Chopin, Liszt ou Schumann, il étend très vite son répertoire à Beethoven et à Brahms dont il se sentait particulièrement proche. En 1923 lors de sa première tournée en Australie, Backhaus ne donne pas moins de 57 concerts en programmant 175 œuvres différentes. Au cours des années vingt, on l'entend souvent en Amérique du Sud, notamment à Buenos Aires et à Rio où il forge sa légende. Il épousera d'ailleurs une Brésilienne, Alma Herzberg. Il enseigne également au Curtis Institute de Philadelphie le temps d'une saison (1925-26). Considéré à juste titre comme l'un des pianistes les plus éminents de sa génération et comme l'un des plus grands interprètes de Brahms, il sera choisi en mai 1933 pour jouer au Gewandhaus son *Second Concerto* – l'un de ses chevaux de bataille – à l'occasion du centenaire de sa naissance. Bien qu'il ait rencontré Hitler et qu'il ait siégé au sein d'une commission supervisant l'organisation musicale à Berlin, il gardera ses distances avec le régime nazi. Il sera même emprisonné dans un camp de travail pour avoir refusé d'accompagner Furtwängler et le Philharmonique de Berlin dans une tournée en Europe occupée. Installé à Lugano dès le début des années trente, il obtiendra la nationalité suisse. Après la guerre, il poursuit ses tournées et concentre son répertoire sur Beethoven et Brahms, ne venant que tardivement à Mozart. Il fait sa seconde grande tournée aux États-Unis en 1954, son légendaire récital du 30 mars au Carnegie Hall – au cours duquel il joue cinq sonates de Beethoven – ayant été immortalisé par Decca. À cette occasion, le grand critique Harold Schonberg écrit « *Son jeu est immense, monolithique, comme sculpté dans le granit.* » « Le lion du piano », ainsi qu'on le surnommera, se fera entendre pour la dernière fois en Amérique du Nord en 1962, mais poursuivra ses tournées en Europe jusqu'à son dernier souf e, donnant son ultime récital public à l'âge de 85 ans dans une petite église autrichienne, quelques jours avant de s'éteindre à Villach. « *Backhaus était une personnalité discrète et dénuée d'affectation dont les aptitudes sensationnelles étaient présentées de manière tellement peu sensationnelle que le public profane n'avait pas la moindre idée de ses dons fabuleux.* »[1] Son jeu, dépourvu de toute sentimentalité, alliait intégrité et conviction. Tantôt expressif et chaleureux, il put aussi dans ses interprétations tardives montrer une relative indifférence, voire un certain dédain.



Son surnom « le lion du piano » n'était pas dû qu'à la crinière de sa jeunesse (ici, vers 1915).

UNE DISCOGRAPHIE D'EXCEPTION

Elle s'étend sur plus de soixante années (1908-1969). Durant les quarante premières années, c'est pour HMV qu'il enregistre à Londres, sauf durant la Première Guerre mondiale où il grave quelques faces pour Polydor à Berlin. Dans ses cires de jeunesse, Backhaus démontre une éblouissante virtuosité et si les prises de l'époque laissent passer quelques fausses notes – comme dans ses prodigieuses *Variations*



Ce géant du piano a poursuivi une carrière d'une longévité exceptionnelle : près de 4 000 concerts, dit-on (ci-dessus vers 1925, et à droite, à Genève en 1954)

Paganini qu'il enregistrait pour la troisième fois en 1929 –, sa facilité et son élégance font honneur à l'esprit du maître génois. Le pianiste affiche déjà son affinité profonde pour la musique de Brahms, comme le prouvent ses premiers témoignages dans les deux *Concertos,* mais aussi dans les *Ballades, Valses, Capriccios, Intermezzi* ou *Rhapsodies.* Quant à son premier enregistrement mondial des *Études* de Chopin, d'une vivacité vertigineuse et d'une décontraction à nulle autre pareille, l'écouter même avec quatre-vingt-dix ans de recul suffit à mesurer pourquoi il est entré définitivement au rang des légendes. À côté de pages de Liszt, Moszkowski, Smetana ou Delibes, il grave aussi quatre sonates de Beethoven (*n°8, 14 & 26* ainsi qu'une *32ᵉ* déchaînée captée en 1937), une poignante vision de la *Fantaisie* de Schumann et le *Concerto* de Grieg, cette fois-ci dans sa version intégrale. Il conclut son engagement avec HMV par l'enregistrement à Zurich du *Concerto Italien* de J.S. Bach (1948). À compter de 1950, la firme britannique Decca lui signe un contrat d'exclusivité, juste au moment où elle introduit sur le marché le nouveau format révolutionnaire du microsillon. C'est sous cette étiquette qu'il va signer ses deux légendaires intégrales des 32 Sonates de Beethoven, très soucieux de la fidélité au texte tout en omettant le plus souvent les reprises. La première, monophonique, est achevée en moins de trois ans (1950-1953). Elle est publiée en 14 disques, progrès spectaculaire par rapport à celle, pionnière, de Schnabel (HMV, 1932-1935) qui n'avait pas demandé moins de 204 faces de 78 tours. Elle sera complétée en 1954 par son unique version des *Variations Diabelli.* Le pianiste mettra ensuite plus de dix ans à bâtir sa seconde intégrale en stéréophonie, débutée en 1958, et qu'il n'achèvera pas tout à fait. Il n'aura pas eu le temps de réenregistrer la « *Hammerklavier* », sonate dont Stephen Kovacevich confiera plus tard que « *Backhaus fut la seule personne à l'avoir véritablement comprise* ». On lui doit également deux cycles des cinq *Concertos,* l'*Opus 15* n'ayant jamais été publié dans la version monophonique avec Clemens Krauss. De Brahms il propose de nouvelles lectures des deux *Concertos* – démontrant encore à 83 ans une stupéfiante maîtrise dans le second –, mais aussi d'une vaste partie de son œuvre pour piano solo, à l'exception notable des *Variations sur un thème de Haendel.* Comparativement, J.S. Bach (*Suite anglaise n°6, Suite française n°5*), Schubert (*Impromptus, Moments musicaux, Fantaisie Wanderer*) et Schumann (*Concerto, Fantasiestücke, Scènes de la forêt*) ne tiennent qu'une place limitée dans sa discographie, tout comme Haydn (trois *Sonates,* une *Fantaisie*) et surtout Mozart dont il n'enregistrera qu'un seul *Concerto* (le *27ᵉ*) et seulement six *Sonates,* un *Rondo* et une *Fantaisie.* Manifestement réfractaire au répertoire du XXᵉ siècle, on n'y trouve pas une note de Debussy, de Ravel, de Prokofiev ni de Bartók. Quant à la musique de chambre, uniquement représentée par le quintette « *La Truite* » de Schubert (1928), puis par les deux *Sonates pour violoncelle* de Brahms avec Pierre Fournier (1955), elle n'occupe qu'une place marginale dans la discographie de ce seigneur du clavier qui, contrairement à ses pairs Artur Schnabel ou Wilhelm Kempff, se dévoua à son seul art de soliste. Un artiste de la « *nouvelle objectivité, (…) capable de façonner cette chose pratiquement impossible à façonner qu'est le temps* ».[2] ■

« Backhaus était une personnalité discrète et dénuée d'affectation dont les aptitudes sensationnelles étaient présentées de manière tellement peu sensationnelle que le public profane n'avait pas la moindre idée de ses dons fabuleux. » (Abram Chasins)

1. Abram Chasins, *Speaking of pianists,* troisième édition, Da Capo Press, 1982.
2. Piero Rattalino, *Wilhelm Backhaus « Il Pastore »,* Zecchini, 2005.

BEETHOVEN À LA FOLIE

S'il est un compositeur incontournable de tous les recueils de pédagogie, c'est bien Beethoven. Nous n'avons pas résisté à vous proposer un florilège de pièces courtes et abordables, « Kleinigkeiten », « petites choses », selon l'expression consacrée du compositeur. *Bagatelle, Danse allemande, Sonatine*... autant de pages à la structure immédiatement intelligible, à l'harmonie flatteuse et à la simplicité mélodique qui raviront vos oreilles et délieront avec grâce votre doigté. C'est un autre défi qui vous attend avec l'*Adagio Sostenuto* de la sonate *« Clair de lune »*, à la facilité trompeuse. Jouer les premières mesures et en ressentir la plénitude harmonique est déjà une fin en soi. Maîtriser la régularité, l'immobilité, les changements subtils d'harmonie de cette page relève d'un art plus abouti dont le pianiste et professeur au Conservatoire de Paris Denis Pascal vous livre les secrets. Les interprètes les plus aguerris s'attaqueront à la *« Waldstein »*, première grande sonate virtuose du compositeur. Côté jazz, Paul Lay nous offre une relecture inspirante d'une *Irish Song*, dans laquelle le génie élégiaque de Beethoven est à l'œuvre. Reste à vous donner un conseil pour aborder les rivages beethovéniens : soyez à son image – sans concession. Tant pis si la démence vous guette...

Elsa Fottorino - Illustrations : Éric Heliot



P. 50
MASTERCLASSE
de Denis Pascal



P. 54
LES CONSEILS
d'Alexandre Sorel



P. 58
LE JAZZ
de Paul Lay

Retrouvez les masterclasses de Denis Pascal et Paul Lay, tournées chez Steinway Paris, sur la chaîne YouTube *Pianiste Magazine*.



LA LEÇON D'ALEXANDRE SOREL

La méthode LVB



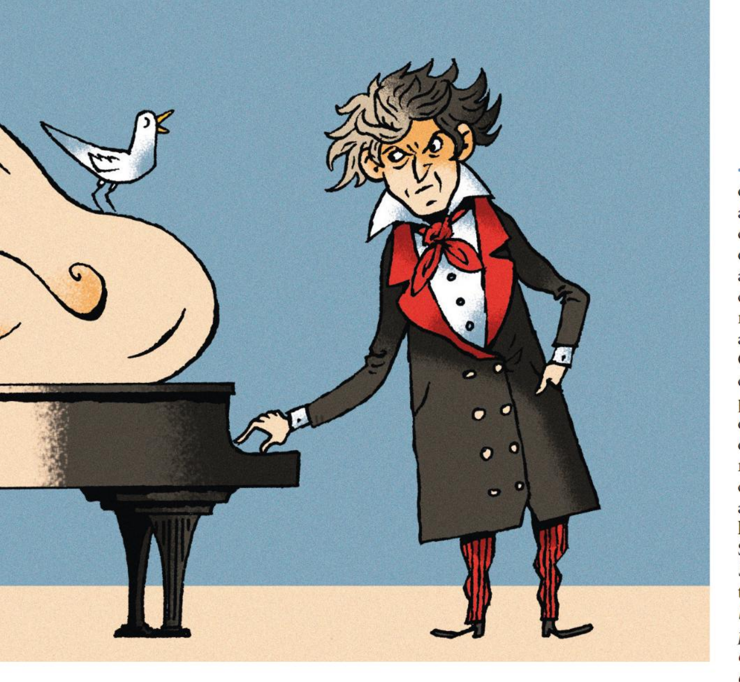
Notre professeur nous livre les conseils du meilleur des maîtres, le compositeur lui-même, qui a donné des indications précieuses à son élève Carl Czerny.

Ce numéro de *Pianiste* est consacré à Beethoven. Notre propos devrait être ici de dispenser une leçon de piano. Cependant, en un tel contexte, des conseils « de piano » ne sauraient évidemment suf re. Ce sont avant tout des éclairages sur la musique elle-même et sur le processus de composition dont l'interprète a besoin pour jouer du Beethoven. Les œuvres de ce génie sont en effet tout aussi rationnelles qu'émouvantes, touchant au plus profond de l'âme humaine. En elles, il n'y a pas de séparation entre l'émotion et l'intelligence, entre le sentiment et la raison. C'est pourquoi ses sonates sont immortelles, et Grillparzer put déclarer devant la tombe de Beethoven : *« Il vivra jusqu'à la n des temps »*… Milan Kundera reprit dans son célèbre roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être* une phrase que Beethoven écrivit en marge de la partition de son dernier quatuor : « *Muß es sein ?* », ce qui signi e : « *Le faut-il?* » Et Beethoven d'ajouter aussitôt : « *Es muß sein !* », « *Oui, il le faut !* » Pour l'anecdote, il semblerait en réalité que Beethoven ait tout simplement voulu commenter une chamaillerie entre deux de ses amis… Mais la postérité en a fait un symbole et retenu que sa musique est toujours le fruit d'une logique, d'une nécessité intérieure, une image de l'inéluctabilité du destin.

THÈMES ET TONS

Heinrich Neuhaus rappelait : *« Si un élève est capable de jouer correctement une sonate de Beethoven, il doit pouvoir par les seuls mots exposer l'essentiel de l'analyse musicale et théorique de ce qu'il vient de jouer. »*[1] L'étude des formes musicales est donc particulièrement importante lorsque l'on veut jouer du Beethoven. En son temps, les musiciens avaient déjà commencé à s'exprimer dans un cadre nommé « forme sonate ». Cependant, celui-ci n'était pas encore bien dé ni. Beethoven t évoluer les formes musicales plus que nul autre compositeur. Ne rentrons pas dans les détails fastidieux d'une description des modèles de formes sonate ; sur ce sujet, nous renvoyons à deux ouvrages de Charles Rosen[2] : *Formes sonate* et *Les Sonates pour piano de Beethoven.* Souvenons-nous simplement que, pour jouer du Beethoven, il faut beaucoup réfléchir sur la manière dont il organise sa pièce, la bâtit. Il convient de savoir combien de thèmes comprend chaque œuvre ou chaque mouvement, comment Beethoven les développe et dans quels tons ils apparaissent.

La musicologue Amy Dommel-Diény disait toujours : « *Thèmes et tons sont les deux piliers de l'analyse musicale.* » Souvent, chez Beethoven, tous les éléments qui seront développés par la suite sont exposés dès le début, contenant les germes de l'œuvre. C'est par exemple le cas dans la *Sonate en fa mineur op. 2 n° 1.* Alfred Brendel[3] parle dans cette même sonate d'une technique de composition beethovenienne qu'il nomme « raccourcissement » (voyez l'explication de ce procédé grâce à notre exercice dans ce même numéro de *Pianiste,* page 49). Il faut apprendre cela. À propos de ce même mouvement de la *Sonate op. 2 n° 1,* Karl Leimer et Walter Gieseking, dans *Le Jeu moderne du piano*[4], expliquent de façon passionnante comment le travailler, préparant le « par cœur » par la réflexion, décrivant comment détacher les notes en utilisant le bras entier… Ils précisent : « *Dans toutes les sonates de Beethoven, on rencontre tellement de gammes, de trilles, dans toutes les positions imaginables, tant de différents touchers doivent s'y employer, que le travail approfondi et soigné d'une seule sonate permettra une avance inouïe aussi bien pour l'interprétation que pour la technique.* » Je conseille vivement de lire ce petit livre et d'étudier ce mouvement de Beethoven selon leurs conseils.



LE PIANO SELON BEETHOVEN

Pour jouer une sonate de Beethoven, il faut donc assimiler le détail du matériau musical, mais aussi la forme générale de l'œuvre. Une lettre de Beethoven est fort intéressante à cet égard[5]. En 1817, il avait con é la formation pianistique de son neveu Karl à son propre élève Carl Czerny, et il écrit à ce dernier dans une lettre postée de Vienne : « *Mon cher Czerny ! Je vous prie de traiter Karl autant que possible avec patience (...) venez au-devant de lui de la manière la plus affectueuse possible, mais avec fermeté (...) Pour ce qui est de ses exercices de piano avec vous, s'il acquiert suf samment de doigté, quand il jouera en mesure, sans faire trop de fausses notes, alors je vous prie de surveiller seulement son interprétation et, s'il est suf samment avancé, de le laisser jouer sans l'interrompre pour quelques erreurs vénielles, tout en lui faisant remarquer à la n du morceau. Bien que je n'aie guère pratiqué l'enseignement, c'est toujours cette méthode-là que j'ai suivie. Elle forme en peu de temps des musiciens, ce qui est déjà, tout compte fait, un des buts principaux de l'art, et elle est moins fatigante pour le maître et pour l'élève.* »

➜ Détaillons ces propos de Beethoven, a n d'en tirer la meilleure des leçons de piano : « *Venez au-devant de lui de la manière la plus affectueuse, mais avec fermeté.* » Beethoven sous-entend ici un principe essentiel : on ne peut jouer du piano sous la contrainte, mais seulement lorsque l'envie profonde vient de nous-même. Ne jouez donc que des œuvres pour lesquelles vous vous sentez prêts à vous engager corps et âme. Ce faisant, l'étude doit être menée avec fermeté, c'est-à-dire avec une grande rigueur mentale. Ne jouez jamais une seule note avec une concentration moyenne, seulement passable. Réfléchissez, comparez, pensez, vibrez… aimez !

➜ « *S'il acquiert suf samment de doigté* » : l'utilisation d'un bon doigté est indispensable pour exécuter des passages dif ciles. Choisissez bien vos éditions. Pour ma part, je trouve les doigtés des éditions Urtext Henle Verlag irréprochables. Cependant, par le mot « doigté », Beethoven n'entend peut-être pas seulement le doigté employé par Karl, mais aussi la façon de nuancer par les doigts, autrement dit l'interprétation musicale de l'œuvre. Cet aspect essentiel de la technique sera le credo de Chopin qui af rmera plus tard « *Le but d'un mécanisme bien formé est de savoir nuancer d'une belle qualité de son.* »

➜ « *Quand il jouera en mesure…* » : dans la musique de Beethoven comme ailleurs, le rythme ne doit jamais être comparé au tic-tac d'une montre ou d'un métronome, mais davantage au mouvement d'un organisme vivant, comme, par exemple, le pouls, la respiration ou le déferlement des vagues, ainsi que le rappelait encore Neuhaus. Cela sous-entend que nous devons cultiver le sentiment de chaque pulsation, notamment à travers l'écoute des notes des temps et la connaissance des doigtés des notes des temps, comme nous le rappelons constamment à travers ces lignes. Cependant, Beethoven était aussi conscient du danger que représente la contrainte trop rigide du métronome. Sur le manuscrit de son lied *Nord oder Süd*, il donne une indication de tempo, tout en précisant : « *100, selon le métronome de Maelzel, mais cela ne peut s'appliquer qu'aux premières mesures, car le sentiment, lui aussi, a son tempo, que ce chiffre 100 ne peut complètement exprimer.* »[6] Le tempo chez Beethoven doit donc accompagner le sentiment de la musique, et non pas provenir d'une mécanique.

➜ Beethoven poursuit dans sa lettre à Czerny : « *... alors je vous prie de surveiller seulement son interprétation* ». Dans toutes les œuvres de Beethoven, la notion de caractère a au moins autant d'importance que celle du tempo ou de la structure. Il ne suf t évidemment pas de jouer les notes, mais ce qui est « au-delà des notes ». Czerny disait que chacune des compositions de son maître « *exprime une humeur ou une perspective spéci que, et maintenue de bout en bout, à laquelle le morceau reste dèle, jusque dans ses moindres détails* »[7]. Ce caractère est manifeste dans la *Sonate op. 81, « l'Adieu, l'Absence, le Retour »*. Selon Schindler, son biographe, Beethoven aurait lui-même décrit sa *Sonate op. 90* comme « *un conflit entre la tête et le cœur* », suivi d'une « *conversation avec la bien-aimée* ». La *Sonate op. 53 « Waldstein »* commence par un *pianissimo dolce* et elle évoque la nature, de même que la *Sonate en ré majeur op. 28 « Pastorale »*. Quant au mouvement central de la *Sonate op. 27 n° 2*, Liszt le décrivait comme « *une fleur entre deux abîmes* » (voir exemple 1). Il ne faut donc pas renoncer aux images, en jouant du Beethoven, elles sont •••

EX.1 *Sonate op. 31 n° 2, « La Tempête »,* 3e mouvement



••• utiles et béné ques. D'autres sonates nous plongent dans un drame, comme la *Sonate en ré mineur op. 31 n° 2 « La Tempête »*. Schindler en associait le nale à *La Tempête* de Shakespeare. Czerny pour sa part, raconte qu'il aurait été inspiré à Beethoven par des chevaux qui passaient au galop sous sa fenêtre… Qu'il soit né de la tempête ou du galop des chevaux, imprégnez-vous du caractère profond de chaque sonate, de chaque thème de Beethoven.

➜ Beethoven continue ainsi sa lettre à Czerny : « *…et, s'il est suf samment avancé, de le laisser jouer sans l'interrompre pour quelques erreurs vénielles, tout en lui faisant remarquer à la n du morceau* ».

On voit ici que Beethoven attachait beaucoup d'importance à développer chez l'élève la vision globale, d'un bout à l'autre, de l'œuvre qu'il joue. Il existe une magni que phrase de Mozart qui exprime la même chose. Dans une lettre à son père, il explique que, quand il commence à composer une symphonie, il en a dans son esprit, en un éclair, une vision qui lui permet de l'embrasser dans son ensemble telle qu'elle sera nalement. Et Mozart ajoute que cela est la plus grande félicité qu'il connaisse dans sa vie, et dont il rend « *grâce au Très-Haut* ».

LEGATO, NON LEGATO, STACCATO…

Avant Beethoven, du temps de Mozart, quand l'articulation n'était pas écrite, on jouait plutôt *non legato.* Mais Beethoven ne s'intéressait pas spécialement à ce toucher. On peut même dire que c'est lui qui t évoluer le jeu de piano vers ce *legato* dont Chopin sera le grand prophète par la suite. Dans cette même lettre, Beethoven indique à Czerny quel type de toucher il veut que Karl apprenne de lui. Il écrit : « *En certains passages comme :*



Je voudrais aussi qu'il (Karl) *se serve de temps en temps de tous les doigts, ainsi que dans les passages suivants :*



Etc.



Etc.

… où l'on peut en quelque sorte glisser. Naturellement, les sons produits sont comme on dit "perlés (joués avec quelques doigts seulement) ou faisant la perle" – mais il arrive qu'on désire parfois d'autres joyaux (…) »

➜ Le mot « glisser » qu'emploie ici Beethoven peut s'apparenter à ce que nous appelons aujourd'hui « transférer le poids ». Pourtant il existe, dans chaque œuvre de Beethoven, mille possibilités pour lier, détacher les notes, et les accentuer. C'est ce que Beethoven veut dire en précisant : « *Il arrive qu'on désire parfois d'autres joyaux.* » Tous ces joyaux du toucher constituent cet ensemble que le pianiste Arthur Schnabel nomme « l'articulation ». Schnabel fut un grand interprète de Beethoven, et il conduisit même une édition complète de ses *Sonates.* Pour ceux qui lisent l'anglais, lisez aussi son livre passionnant, *Schnabel's Interpretation of Piano Music*[8].

➜ En n terminons avec ce dernier mot de Beethoven lui-même dans sa lettre à Czerny : « *Elle forme en peu de temps des musiciens, ce qui est déjà, tout compte fait, un des buts principaux de l'art.* »

Par ce dernier mot, Beethoven nous fait lui-même sortir de la lettre pour atteindre l'esprit. Produire une musique profonde, une musique qui touche l'âme humaine, voilà la seule justi cation d'une bonne technique de piano. La technique n'est jamais un moyen en soi, elle doit être un outil du musicien, au service de la musique et de son message humain. En somme, entrer dans l'univers de Beethoven consiste à pénétrer dans un vaste monde, celui de l'une des plus grandes intelligences que la terre ait portée. On ne saurait en faire le tour sans une haute culture musicale, une grande expérience de l'art du piano, que tout pianiste ne peut que développer tout au long de sa vie… ■

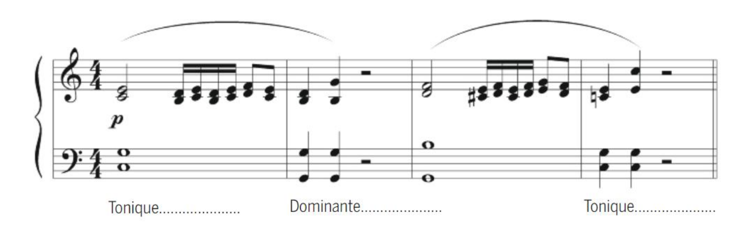
1. Henrich Neuhaus, *L'Art du piano,* Éd. Van de Velde, Paris 1971, p. 29.
2. Charles Rosen, *Formes Sonate,* Actes Sud, 1993 et *Les Sonates pour piano de Beethoven, un petit guide,* Gallimard, 2007.
3. Alfred Brendel, « Caractères musicaux dans les sonates pour piano de Beethoven », conférence donnée à la Cité de la musique à Paris, le 18 Novembre 2002.
4. *Le Jeu moderne du piano,* d'après Leimer-Gieseking, Schott, Max Eschig, Paris 1931.
5. « À Carl Czerny, Vienne, 1817 », in *Lettres de Beethoven, intégrale de la correspondance,* Actes Sud 2010, p. 820.
6. Charles Rosen, *Les Sonates pour piano de Beethoven,* op. cit. p. 69.
7. Carl Czerny, *De la bonne manière d'interpréter les œuvres pour piano de Beethoven,* Éd. Paul Badura-Skoda, Vienne Universal, 1970, p. 21.
8. Konrad Wolff, *Schnabel's Interprétation of Piano Music,* préfacé par Alfred Brendel, Faber Music, Londres, 1979.

AVANT DE COMMENCER

Dans les thèmes de Beethoven, cherchez la relation entre l'harmonie et la mélodie : changent-elles en même temps ?

par Alexandre Sorel

EX. 1 **Beethoven, *Sonate op. 2 n° 3* : l'harmonie chevauche le phrasé.**



Ici, chaque fragment de phrase (identi é par l'arc au-dessus des notes) occupe deux mesures. Cependant, l'harmonie de la tonique (repos, fermeture) occupe les mesures n°s 1 et 4. L'harmonie de la dominante (questionnement, ouverture) occupe les mesures du milieu, n°s 2 et 3. Le phrasé et l'harmonie ne sont donc pas simultanés, l'harmonie chevauche en quelque sorte le phrasé. Cela est typique de l'écriture de Beethoven et de Schubert. Pour bien jouer ce thème, allégez la mesure n° 3, qui n'est que la continuité harmonique de la mesure n° 2. Abordez cette mesure n° 3 sur la pointe des pieds. L'emphase est plutôt sur les mesures n°s 1 et 4.

EX. 2 **Beethoven, *Sonate op. 2 n° 1* : l'harmonie change en même temps que le phrasé.**



Dans ce même thème de la *Sonate op. 2,* à la suite, la fréquence des harmonies – le « rythme harmonique » – se resserre. Ce procédé est très typique de l'écriture de Beethoven.



Harmonie = resserrée à 1 mesure (au lieu de deux)   Puis harmonie = une blanche seulement

Ce moyen d'augmenter la fréquence des harmonies (de diminuer le nombre de temps sur lesquelles elles s'étendent) constitue ce qu'Alfred Brendel nomme le procédé du « raccourci ». Il exprime une forte tension intérieure chez Beethoven, une contraction qui a un caractère dramatique.

LA MASTERCLASSE DE… Denis Pascal

Par l'immédiateté des images qu'elles ont inspirées, les *Sonates op. 27* et *53* de Beethoven forment une nouvelle étape dans l'histoire de la musique pour piano. Elles mettent en jeu l'utilisation radicale d'un idiome pianistique simplifié, la réduction progressive des motifs, le quasi-abandon de l'ornementation, de la variation et de la mélodie vers un langage épuré, qui paradoxalement intensifie la puissance de l'expression et du propos musical – langage constitué d'une matière sonore dont les changements organiques deviennent le seul discours.

➜ Approcher les sonates de Beethoven, c'est bien se débarrasser de préjugés historiques ou culturels relatifs à la vie ou à la personnalité du compositeur, afin de réagir plus directement aux exigences de son écriture. Il faut savoir accepter la différence entre notre tranquille intuition de musicien confortablement bercé par la beauté et l'ornementation, et la violence de ce qu'il exige. Beethoven semble nous écrire constamment ce qu'il ne veut pas. Il impose son ordre jusque dans ses pages le plus contemplatives, comme l'*Adagio sostenuto* de l'*Opus 27*, afin d'intensifier le discours musical, de réveiller l'interprète et l'auditeur. C'est un compositeur qui a très peu de confiance dans l'interprète, souvent avec raison. Il est le premier penseur absolu dans l'exécution musicale et se bat de son vivant contre les traditions d'interprétation, et la musique convenue ou décorative qu'il exècre.

➜ Même aujourd'hui, la tradition, autant dire l'accumulation des couches d'habitudes nourries de belles intentions, n'a aucune place dans la manière avec laquelle nous devons appréhender la lecture et la réalisation de sa musique. Une interaction doit s'établir entre le plus profond de nous-même et les indications précises et contradictoires que Beethoven aura laissées dans l'écriture de ses sonates pour piano. Sa musique est libre parce qu'elle contient tout ce qui doit être fait. Tout y est exposé d'une manière souvent univoque, atteignable, concrète, quand les musiques de Mozart ou de Schubert demandent, elles, une conduite expressive plus complexe. Esprit moderne, Beethoven se bat contre lui-même et ses contemporains. Moderne, il l'est tout autant aujourd'hui avec tous ses interprètes, et peut-être avec l'auditeur.

➜ Le plus directement possible, débarrassée de tous les écrasants préjugés liés à notre connaissance de l'histoire de la musique et de l'importance de la place de Beethoven dans notre culture, cette rencontre peut avoir lieu. *« De tous les créateurs dont les chefs-d'œuvre défient le temps et modèlent le visage de notre civilisation, Beethoven est sans doute celui que chacun de nous a recréé pour son propre compte avec le sentiment de la plus absolue certitude. Universellement reconnu dans l'évidence de son génie, il appartient à tous et à chacun diversement »*, disait André Boucourechliev. ■



BIO EXPRESS

Né à Albi en 1962, Denis Pascal a commencé le piano à l'âge de 11 ans et a intégré le CNSM sept ans plus tard. Lauréat de plusieurs prix internationaux (Lisbonne, Zurich, New York), il a parachevé sa formation dans l'Indiana auprès du pianiste et pédagogue György Sebök. Depuis, il donne des concerts comme soliste ou comme chambriste. Sa discographie reflète son exigence et son éclectisme : Liszt, Chausson, Chopin, Wiener… Pédagogue reconnu, il est depuis 2011 professeur au CNSM.

24 janv. Concert avec Aurélien et Alexandre Pascal à la salle Gaveau

Sonate op. 27 n° 2 « Clair de Lune »,
Adagio sostenuto, 1801

☞ **NIVEAU MOYEN** / CD PLAGE 6

L'*Opus 27 n° 2* s'ouvre par un *Adagio sostenuto,* soit un mouvement lent indiqué à deux temps par mesure et non quatre. En le nommant « *Clair de Lune* », contre la volonté de Beethoven, le critique musical Ludwig Rellstab décrit nalement ce que tout le monde ressent à l'écoute ou à la première lecture de ce mouvement, mais nous prive peut-être du sentiment religieux qui pourrait s'y trouver.

➜ Ce mouvement est statique, quasi hypnotique, monochrome, sans presque aucune tension mélodique, si ce n'est des oppositions caractéristiques de registres, comme l'utilisation systématique de la nuance *pianissimo* dans les registres aigus et l'utilisation continue du médium grave de l'instrument. Les seuls accords majeurs seront des accords de dominante, soit des accords en suspens, qui appellent une résolution. On trouve une brève incursion en *mi majeur* rapidement minorisé et un *do majeur* immédiatement transformé en deuxième degré napolitain de la très sombre tonalité de *si mineur.* La tension dramatique émerge de l'absence de rupture.

La tension dramatique émerge de l'absence de rupture.

➜ Cette pièce est un véritable manifeste de la tonalité de *do# mineur.* Beethoven marque avec cette page populaire tous les pianistes de l'époque : Schubert avec sa *Sonate D. 960* et Chopin dans son *Nocturne op. 27 n° 1,* deux partitions écrites dans cette tonalité.

➜ Son caractère ne doit pas tout à la couleur du *do# mineur* – une couleur qu'à ce moment de sa vie Beethoven pouvait encore saisir –, mais à l'absence d'événement. Elle est le premier manifeste de la lenteur, de l'introspection romantique. Cela pour plusieurs raisons : les triolets de croches omniprésents du début à la n de la pièce entretiennent seulement la vibration et dessinent le temps pour mieux plier la résonance naturelle de l'instrument à une structure musicale, au lent choral qui s'étire trop longtemps dans une forme symétrique simple. Ce triolet, gure rythmique expressive dans l'*Opus 53,* ou tournoyante chez Schubert ou Chopin, est ici proposé à contresens comme l'accompagnement statique d'un glas, tout comme le fera Claude Debussy à la n des *Cloches à travers les feuilles.*

LA NAISSANCE DU PIANO ROMANTIQUE

L'instrument joue pour nous et nous laisse la liberté d'ouvrir la porte de la rêverie. Les accords dont la résonance est guidée doucement par l'accompagnement sont longuement répétés. Tout comme dans le premier *Prélude en ut* du *Clavecin bien tempéré* de J.S. Bach, il offre un espace à l'interprète où des correspondances poétiques peuvent se développer librement sans la moindre appréhension instrumentale, et c'est peut-être pour cette raison que cette pièce est l'une des plus populaires du répertoire pour piano. C'est la naissance du piano romantique : un dialogue univoque avec l'instrument et la possibilité de digression poétique donnée à l'interprète. Par le rythme répétitif et l'utilisation de la résonance (pédale de droite pour ôter les étouffoirs, et non pas interdiction d'utiliser la pédale de gauche), ce mouvement reste donc une expérience quasi hypnotique que l'on retrouvera chez Schubert (mais bien plus développée) et plus tard chez Messiaen ou Chostakovitch… Pour continuer, nous dirons que l'absence de changement de rythme, le balancement obstiné et symétrique d'une mesure à 2/ 2, l'absence d'ornementation, de notes étrangères mélodiques, mettent d'une part en lumière les mesures 16, 18, 52 et 54, mais nous plongent surtout dans l'observation d'un silence ou d'un espace vide dans lequel notre émotion, nos rêves et notre imagination peuvent se déployer. Il provoque un mirage, comme lorsqu'on scrute l'obscurité. La main gauche et tout le registre grave portent la qualité de tout le registre aigu, soit de l'accompagnement et de la voix du haut. Il convient donc de traiter avec beaucoup de soin la pureté de la prise de son des octaves basses et de ne libérer les cordes des étouffoirs qu'une fois clairement perçue la hauteur de ces basses, la pédale de droite ne soutenant que la note identi ée clairement par l'oreille. Il y aura donc un temps sans résonance, garant de la parfaite projection des enchaînements des accords. La structure des plans sonores est ternaire, comme exploré dans l'*Adagio* de la *Sonate en ré majeur K.576* de Mozart, chant/basse/accompagnement. Néanmoins cette pièce ne développe à mon sens aucune mélodie (ou romance) : les notes hautes sont strictement comprises dans l'accord, il semble donc que l'ensemble soit un choral sombre, répétitif et mystérieux, entouré de deux sections ou la voix du haut disparaît même (mesures 32, 33, 34, 35). La conduite et l'organisation dramatique des phrases et de la réexposition sont primordiales, puisque ce choral suit un parcours simple, froid, d'une cadence à l'autre, mais complexe et expressif si on observe le voyage tonal et le mouvement des voix médianes. La sensibilité de la main par la dissociation de ses différentes parties et l'ondulation rythmique, à la noire puis à la blanche et ronde, autour du pouce et poignet conviennent à l'exécution de cette pièce, qui, simple dans les magni ques premières mesures, s'avère redoutablement dif cile dans la longueur tant pour la conduite parfaite du choral et des plans sonores que pour la stabilité obsédante des triolets. C'est bien le retour de la touche sous les doigts, le mouvement ascendant revenant à un point d'équilibre, qui est la clé de cette nouvelle façon de jouer. Il s'agit là d'une approche où il n'y a plus de frontière entre les doigts, la paume de la main, le bras et le mouvement de la touche. ■



Sonate opus 53 « Waldstein », Allegro con brio, 1804

☞ **NIVEAU SUPÉRIEUR** / CD PLAGE 7

La *Sonate op. 53* est l'une des premières grandes sonates virtuoses pour le piano, quasi concertante comme l'était l'*Opus 2 n° 3,* aussi en *do majeur,* mais bien plus radicale et virtuose, audacieuse même dans le traitement du clavier. Beethoven l'écrit pour des interprètes capables de surmonter les plus grandes dif cultés au piano. C'est donc une œuvre très exigeante sur le plan pianistique et donc moins accessible et populaire que l'*Opus 27.* La tonalité de *do majeur* est toujours radieuse chez Beethoven, comme dans le *Triple Concerto op. 56,* contemporain de la *Sonate « Waldstein ».* Une incroyable inspiration découle de cette tonalité fondamentale. Elle guide l'œuvre pour piano de Beethoven depuis les *Opus 2 n° 3, 53* et *56* jusqu'à l'*Arietta* de la *Sonate op. 111,* comme une réponse à tous les drames précédents.

➜ Le premier mouvement *Allegro con brio* s'ouvre d'une étrange manière, caractéristique à plus d'un titre des contradictions évoquées dans la *Sonate op. 27.* En effet, Beethoven y poursuit la simpli cation de l'écriture autour des idiomes pianistiques les plus resserrés : accords parfaits répétés, tremblés, octaves brisées, gammes conjointes, arpèges, aucune extension dans la main, respectant la quinte et l'octave mozartiens, contrepoint réduit à l'extrême. Le compositeur simpli e la ligne mélodique uniquement présente dans le deuxième thème, neutralise les ruptures de rythme en ouvrant des sections longues en croches, doubles croches puis peu à peu triolet…

➜ Les croches de l'ouverture exposent un motif de 4 mesures en batterie d'un accord parfait de *do majeur* dans le registre grave de l'instrument. Le mouvement harmonique simple scande les 32 croches en deux groupes, le tout dans un *pianissimo* qui contredit à la fois le registre très sonore de l'instrument et la texture épaisse des accords.

DIFFICULTÉS TECHNIQUES

La première étape est de dé nir parfaitement le timbre de l'accord dans le grave et d'empêcher la répétition de provoquer un *crescendo.* L'arrivée des nouveaux pianoforte Stein, Streicher, Broadwood et Érard à l'époque de Beethoven laisse entendre que le compositeur demande une articulation non percussive de ces répétitions, soit un mouvement régulier dans le premier échappement (premier tiers de l'enfoncement) de la touche du piano moderne à double échappement pour ce qui nous concerne.

Par ailleurs, le changement de position ne doit également en aucun cas modi er la sonorité. Selon la main et la réactivité des doigts, il est très important de passer de *do mi* à *ré fa#* (mesures 3 et 4) de la manière la plus continue et douce. Et donc de trouver le doigté approprié (*do mi* : 1 et 2, *ré fa#* : 1 et 3 et *ré sol* : 1 et 4) et d'utiliser le même doigt dans toutes les répétitions.

➜ Les 32 croches portent une seule tension, celle du passage de *do majeur* à la dominante par un accord très cher à Beethoven et fondateur de tout le mouvement : *do la ré fa#* vers *si sol ré sol* (mesures 3 et 4). Le mouvement descendant de la basse est conjoint et il est provoqué par la tension du rapport entre *do ré* et *fa#*. Le *do* grave change de vibration, sa fonction change, il devient instable, c'est cette histoire qui est intéressante, bien plus que le déferlement minorisé des doubles croches dans les mesures 9, 10 et 11.
Le début du mouvement lent de cette même sonate reprend encore et développe le même procédé.
Ce n'est pas tant l'analyse harmonique qui compte dans cette musique, mais plutôt l'analyse des mouvements, des événements dans ce début d'exposition, et la coloration progressive qui repousse la basse vers le bas. Peut-être encore plus extraordinaire est l'apparition du *fa* à la mesure 5, transformant l'attendu accord en sixte de *sol mineur*, en accord lumineux et tendre de *si bémol majeur*. Ni Brahms ni Lizst ne l'oublieront.

➜ Nous avons parlé à propos de l'*Opus 27* du changement organique de la matière sonore qui durant cette période est la principale préoccupation de Beethoven.
Dans les mesures 112 à 124, durant le développement, c'est le même procédé exposé *forte* et en triolet, mais cette fois-ci la basse résiste et se voit maintenue. Elle lutte avec les dissonances exposées violemment par la main droite. Beethoven utilise la position naturelle de la main et souligne constamment les extrêmes de la main gauche.
La basse appuyée n'est pas sur le temps (cf. mesure 114 *do* lié à blanche).
C'est à partir de la mesure 124 (*si bémol* avant le troisième temps) que les deux mains suivent le même schéma, conférant au passage encore plus de rage. Cette section est une réponse passionnée aux instants magiques et suspendus qui précèdent (mesures 104 à 108).

TENSION DRAMATIQUE

La mesure est symétrique et stable, vrai 4/ 4, elle nous permet selon la progression dramatique de la subdiviser en ronde mesures 3 et 4 ou 14 et 15, en blanches mesures 9 et 10, en noires mesure 11, et même en croches mesure 31.
C'est cette différence de subdivision, n'altérant en rien le tempo, qui conditionne l'émergence des différents caractères dramatiques de ce mouvement, produisant chez l'auditeur l'impression d'écouter plusieurs musiques alors que la trame rythmique reste exceptionnellement stable.

➜ Les doubles croches – utilisées tout d'abord très traditionnellement en intensi cation dramatique, mesures 10 et 11, mais aussi 29 et 30 en apogée expressive – sont exposées aux mesures 14 à 20 d'une manière paradoxale : ce mouvement de batterie deux fois plus rapide que le début doit conserver le même caractère, *pianissimo* et sans *crescendo*, provoquant une tension à la fois musicale et pianistique.
Là aussi l'enjeu est de trouver le point le plus mobile et réactif des touches, réduire l'amplitude de l'articulation ainsi que les allers-retours du marteau sur la corde. Ces gurations rapides doivent décrire une trame musicale lente, d'abord, jusqu'à, par un crescendo progressif et l'accélération de la subdivision des mesures, atteindre leur paroxysme d'articulation aux mesures 29 et 30. S'ensuivent huit impacts de croches (déjà deux fois plus lentes) qui peu à peu se regroupent, 4 x 1, puis 2 x 2 puis 1 x 4, apaisant le caractère vers le deuxième thème.

LE DEUXIÈME THÈME

Celui-ci comme le premier s'étire sur 4 mesures dans des mouvements conjoints. C'est un choral dans lequel les doublures strictes (haut de la main gauche et droite) sonnent comme une véritable orchestration (mesures 35 à 41). La ligne mélodique est toute simple, soit presque primitive, en degrés conjoints ascendants et descendants.

➜ Le thème est donné deux fois en deux parties articulées (mesures 35, 36 puis mesures 37, 38) puis une deuxième fois dans un grand groupe (mesures 39, 40, 41) pour en n être orné par la voix du haut en triolets. Cette reprise ornée de ces mêmes mesures 42 à 49 impose au pianiste des plans sonores plus rigoureux. Car c'est bien le haut de la main gauche qui porte le thème orné par les triolets du *soprano*, caractéristique comme dans le deuxième thème du *Concerto op. 58* par son emploi de véritables fausses relations systématiques, le triolet souligne et renforce audacieusement les notes du thème avec des fausses notes !

➜ Le triolet est une nouvelle gure rythmique qui apparaît pour la première fois à la mesure 42. Cette gure rythmique est expressive car ornementale, mais à son tour ses contours vont se simpli er jusqu'à se diluer dans une batterie simple de 4 doubles, mesure 58, puis par un *crescendo* sur un accord de dominante de *la* (mesures 60 et 61). S'ensuit une série de gures pianistiques concertantes contrastées, marquant le sommet de l'exposition, avant que Beethoven, par un motif répétitif exposé en plusieurs tonalités (mesures 80 à 85), nous amène soit au début soit vers le développement.

Les indications soulignent la constante défiance de Beethoven envers ses interprètes.

➜ Il est à noter que les indications à partir de la mesure 82 (*crescendo* et *piano*) témoignent de l'attention de Beethoven à la non-accentuation du premier temps de la mesure 83 au ténor. Celui-ci sonnerait soit comme une faute de phrasé soit comme un faux accent.
Ces indications, très nombreuses dans les dernières sonates, soulignent la constante dé ance de Beethoven envers ses interprètes.

➜ Cette sonate n'a pas le charme accessible de la « *Clair de Lune* », il semble qu'elle résonne à travers le matériau improvisationnel que devait régulièrement utiliser le compositeur, et, surtout, elle explore le nouveau pianoforte en une écriture visionnaire, convoquant des sonorités plus larges que celles que pouvait offrir l'instrument de l'époque. C'est donc un autre rêve intérieur qui préside à l'exécution de ce chef-d'œuvre. ■

ENTRAÎNEZ-VOUS AVEC Alexandre Sorel

Moins intimidantes que les sonates, ces partitions vous permettront, grâce aux conseils de notre professeur, d'entrer dans l'univers beethovénien.



BIO EXPRESS
Pianiste concertiste, Alexandre Sorel est professeur au conservatoire de Gennevilliers. Il a été pianiste à la Comédie-Française et au musée d'Orsay à Paris, ainsi que producteur à France Musique. Il a réalisé les premiers enregistrements d'Émile Waldteufel, de Marie Jaëll, et obtenu un Diapason d'Or. Il a créé une collection de pédagogie du piano, « Comment jouer… » (éd. Symétrie) et est l'auteur de « La Méthode bleue », destinée aux enfants débutants (éd. Lemoine, 2019). Son dernier disque, consacré à Chopin, vient de paraître chez Euphonia.

Danse allemande en do majeur

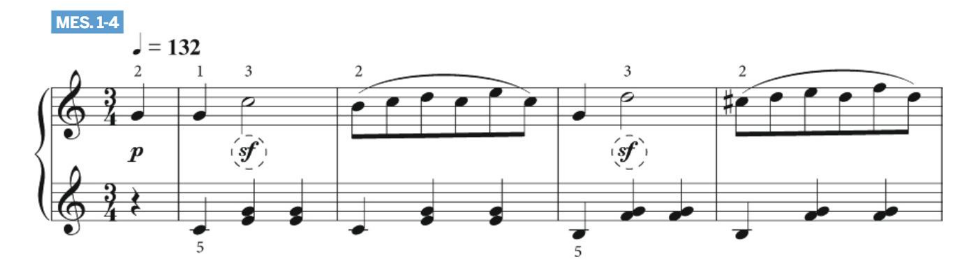
☞ **NIVEAU GRAND DÉBUTANT** / CD PLAGE 1

Cette petite *Danse allemande en do majeur* est l'un des plus simples morceaux de Beethoven que nous pouvons étudier. Pourquoi est-elle « facile »? D'abord pour la raison que les harmonies sont très simples : un accord de tonique *(do-mi-sol)* qui s'étend sur deux mesures (nos 1 et 2). Puis l'accord renversé de dominante *(si-fa-sol-ré)*, sur deux mesures encore. Dif cile de faire plus clair ! La « dif culté » d'un morceau ne vient pas des mouvements imposés à nos doigts, mais aussi de la complexité du discours musical. Ici, ce discours est limpide.

➜ Avant tout, faites danser votre musique à 3 temps, en faisant sentir à votre auditeur où est le temps fort. Le premier *sol* est une anacrouse. Il ne faut pas l'alourdir, ce n'est qu'un élan, qui annonce le temps fort sur le *sol* de la « vraie » première mesure. Puis, marquez bien ce 1er temps, notamment avec votre basse (5e doigt). Sentez-le !

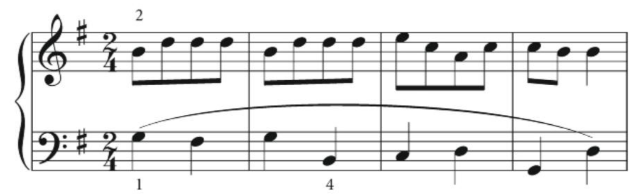
➜ Beethoven écrit aussitôt une syncope : le *do*-blanche, note longue commencée sur un temps faible. Appuyez cette syncope. Laissez remonter votre poignet sur le *sol* qui le précède, sans quitter la touche du bout du doigt, puis pesez de haut en bas.

➜ Alors que la **mes. n° 1** était de caractère rythmique, par contraste, la **mes. n° 2** est davantage mélodique. Jouez ce 2e élément très *legato*. Tombez dans le premier *si*, puis jouez d'un seul élan de geste. Ne bougez jamais la main inutilement de haut en bas au sein d'une seule et même phrase. Pressez le clavier. Contrôlez bien vos notes des temps pour ne pas les presser. En n, habituez votre oreille à la dissonance formée, au 2e temps, par la rencontre entre le *mi* à la basse et le *ré* à la main droite joué par votre 4e doigt. Lorsque vous apprenez un morceau, il faut toujours habituer particulièrement votre oreille aux dissonances. Cela aide ! ■



Chanson russe

NIVEAU GRAND DÉBUTANT / CD PLAGE 2



Beethoven écrit ici plusieurs *ré* répétés. Il est très important, au piano, d'apprendre à répéter une même note *legato,* sans que cette répétition ne soit sèche ni ne vous raidisse le poignet. Une note rejouée avec un poignet raide sonne de manière disgracieuse. Dans chaque *ré,* gardez un peu le bout de votre doigt dans la touche ; débloquez votre poignet, puis allégez. Sentez la touche remonter sous votre doigt. Accompagnez la remontée de la touche. De cette façon, la répétition sonnera *legato.* Savoir jouer les notes répétées avec moelleux est source de grand progrès, car c'est un bon moyen de développer la liberté du poignet, qui est essentielle pour bien jouer.

➜ La musique de Beethoven est construite de la manière suivante :

4 mesures (deux fois) = 8 mesures. Faites-le sentir à votre auditeur : prenez le temps d'effectuer une petite virgule de respiration à la n de la 4e mesure. Puis, à la n des 8 mesures, la cadence parfaite *do-ré-sol,* à la basse (IV-V-I) exprime une conclusion plus af rmée. Faites alors sentir un aboutissement, comme un point. Cette façon de faire respirer le discours musical est essentielle. D'une part, elle fait comprendre la construction de la pièce à l'auditeur, mais d'autre part, si vous vous efforcez toujours de bien nir chaque fragment de musique puis de respirer, alors vous maîtriserez aussi votre nervosité, votre peur de vous tromper. Cela est très important pour avoir un jeu sûr et maîtrisé. La technique vient aussi de la maîtrise consciente de nos peurs et, par conséquent, de la maîtrise du temps dans le morceau. ■

Bagatelle
en do majeur

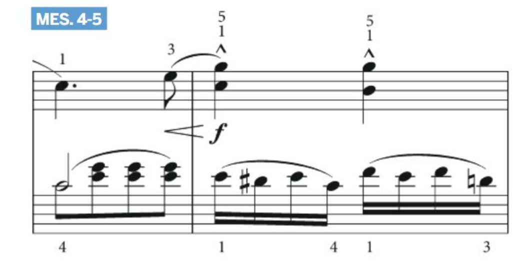
NIVEAU DÉBUTANT / CD PLAGE 3

Le début de cette *Bagatelle* illustre bien ce procédé d'ouverture-fermeture chez Beethoven, que nous expliquons dans l'exercice de ce numéro de *Pianiste* (voir p. 49). Beethoven dessine ici son phrasé mélodique par deux mesures : *do mi---do si---*

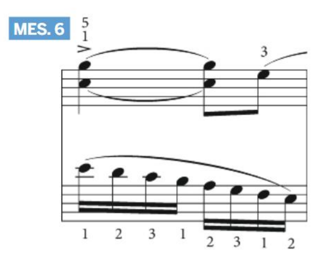
➜ Par contre, pour l'harmonie, seule la mesure n° 1 expose l'accord de tonique, tandis que les mesures nos 2 et 3 jouent celui de dominante qui questionne : *sol-si-ré-fa.* Il y a donc un chevauchement entre l'harmonie et le phrasé : ils ne changent pas en même temps ! Faites sentir que les mes. nos 2 et 3 ouvrent le discours musical et que la mes. n° 4 le referme.

➜ Prenez le temps de vous reposer calmement sur la **mes. n° 4,** avant le passage plus dif cile qui vous attend !

➜ **Mes. n° 5 :** Pour bien jouer ces double-croches, abordez le problème musicalement. Cherchez comment toucher le piano pour rendre belles et nuancées ces petites phrases à la m. gauche. D'abord, chacune ne dure qu'un temps (une noire, mes. n° 5). Soulignez la note du pouce de votre main gauche : *mi (ré-mi-do), fa (mi-fa-ré)* en versant votre poids vers l'intérieur de la main.



Prenez le temps de séparer les deux phrases. Effectuez ce minuscule geste : laissez votre poignet remonter sur le 4e doigt en allégeant sa note. Cela vous aidera à couper, même très peu. Pensez les notes jouées par votre pouce : *mi… fa… mi,* comme un ligne musicale à part-entière : *fa* est plus intense, puis *mi* redescend.



➜ La phrase suivante se développe sur deux temps **(mes. n° 6).** Ne la découpez pas ! Jouez-la d'un seul élan de geste, *legato* d'une note à l'autre en •••

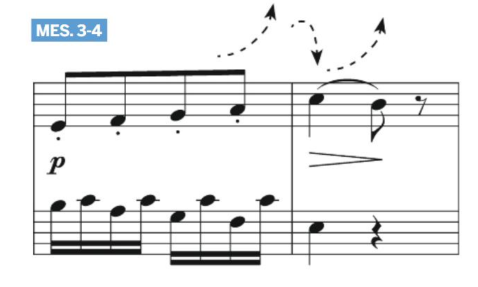
pressant les touches. Évitez toujours les gestes inutiles de la main ! Entraînez deux choses ici :

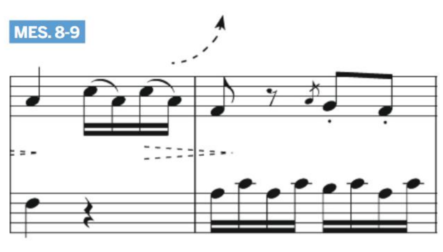
✔ 1°, pour les notes des temps : le pouce est coulé après le 3e doigt, *(do-si)*, mais ce passage ne se fait pas sur le temps. C'est sur le 2e doigt que tombe le temps ! Méfiez-vous : le pouce – qui est un gros doigt lourd – ne doit pas vous faire exécuter un faux accent. Écoutez-vous !

✔ 2°, pour l'indépendance des mains : tandis que vous devez jouer legato, coulé, cette phrase de m. gauche, un phrasé débute sur le *mi* à la m. droite (3e doigt). On ne coupe donc pas en même temps aux deux mains. L'indépendance permettant de faire faire deux choses différentes aux deux mains est un point très important de la technique du piano. Il faut l'entraîner soigneusement. Étudiez très lentement afin de contrôler. Soyez à l'écoute de vos sensations et ne parvenez que petit à petit au vrai tempo, en vous surveillant. ■

Sonatine en fa majeur

☞ **NIVEAU DÉBUTANT** / CD PLAGE 3





Les six *Sonatines* recensées au catalogue des œuvres pour piano seul de Beethoven sont des partitions d'adolescence. Celle-ci aurait été composée vers 1785 et ne fut pas publiée du vivant de son auteur. Elle comporte deux mouvements : un *Allegro* et un *Rondo*.

ALLEGRO

D'abord, sentez combien la tonalité de *fa majeur* est positive, lumineuse et gaie. Étudiez vos mains séparément, par 4 mesures.

➜ Main droite : la mélodie commence par des *fa* répétés. Comme expliqué plus haut, jouez ces *fa* en le reprenant moelleusement, sans sécheresse. Sentez que vous laissez la touche remonter sous votre doigt, poignet souple. Puis jouez la phrase qui suit en double-croches, très *legato* coulé d'une note à l'autre. Utilisez un seul élan de geste. Jouez en diminuant.

➜ **Mes. n° 3 :** là encore, exécutez ces croches qui remontent avec une liberté totale du poignet, en vue d'obtenir un détaché moelleux. Ne jouez jamais un détaché « sec ».

➜ Préparez l'appui par le geste : le *do* de la **mes. n° 4** doit être appuyé car c'est une appoggiature du *Sib*. Sur les notes précédentes *(mi, fa, sol, la)*, allégez votre poids et laissez votre poignet (bien débloqué) remonter de lui-même. Ainsi, vous serez en hauteur au moment d'aborder le *do :* il sera alors facile de peser de haut en bas sur ce *do*. En somme, il faut toujours préparer vos appuis par le geste.

➜ La main gauche : dans ces formules accompagnantes en double-croches, la difficulté est de ne pas laisser traîner les notes basses jouées par le 3e et le petit doigt. Ne les collez pas. Ramenez vos 5e et 3e doigts vers le pouce.

➜ Les deux mains : **mes. n° 3**, sentez que le mouvement contraire *mi-fa-sol-la*, contre *si-la-sol-fa*, est facile à mémoriser car nos mains sont opposées sur le clavier.

➜ Carrures : dans la musique de Beethoven, il est toujours très important de bien identifier les carrures de mesures afin de savoir où effectuer les respirations. Cela permet aussi de comprendre la construction harmonique du morceau. Sentez qu'ici, la **mes. n° 4** finit en ouverture (*do-si,* suspension) tandis que la **mes. n° 8** vient se refermer sur la tonique. Relax ! Faites sentir cette palpitation musicale à l'auditeur.

2e motif, **mes. n° 8,** voici la deuxième idée musicale *(do-la-do-la-fa)*. Elle se termine avec *fa*-croche, sur le 1er temps (temps fort). Pourtant, ne l'appuyez pas car c'est une terminaison. Laissez votre main remonter toute seule sur ce *fa* d'arrivée. Sentez néanmoins un petit appui sur votre 1er temps, mais seulement à la m. gauche !

On le voit, c'est encore une question d'indépendance des mains. Entraînez ces sensations différentes aux deux mains !

RONDO

Alfred Brendel écrivait : « *Il est des préjugés tenaces contre lesquels nous devons toujours agir, par exemple l'idée d'un Beethoven constamment héroïque et titanesque. N'oublions pas qu'à sa manière fort personnelle, il pouvait être gracieux…* »

Ce rondo est en effet gracieux, léger et joyeux.

➜ Pour apprendre, mesurez les intervalles entre votre m. gauche et votre m. droite : elles évoluent en mouvement parallèle à une distance de tierce (plus une octave = une dixième). Attention ! Le mouvement parallèle des voix ne nous est pas très naturel car nos mains s'opposent au-dessus du clavier. Entraînez-le lentement !

➜ Mes. n°s 6-7 : l'important est ici de bien exécuter tous les petits phrasés. La première petite phrase *(do –la fa la do – Sib)* s'achève sur le 1er temps. Comme il s'agit d'une terminaison et que ce *Sib* a un point de détaché, il faut l'alléger. Faites ici un « non-geste » ! : laissez remonter librement votre main sur le *Sib*. Si vous aplatissez la main sur une terminaison, quel que soit notre bon vouloir musical, cela ne diminuera pas !

➜ Mes. n° 7 : ici le phrasé se resserre et donc les tout petits gestes sont plus fréquents ; tombez dans le *sol* et laissez-vous remonter sur le *la*.



Pensez à une chose : plus vous jouez vite, plus vos gestes doivent être petits, de moindre amplitude (sinon, on n'a pas le temps de les faire !)

➜ Traits en double-croches : pour jouer musicalement, dessinez la phrase. Sentez son mouvement d'intensité vers le grave et l'aigu. Cultivez votre souplesse latérale du poignet, tel un archet de violon : en allant vers chacune des notes aiguës jouées par le 5e doigt, ne bougez pas votre main de haut en bas ; en revanche laissez-la s'ouvrir latéralement vers l'extérieur, a n d'amener le poids vers cette note aiguë.

Dans le même temps, laissez votre main gauche parfaitement tranquille sur les accords en blanches. Voilà encore un exemple de la nécessité de développer l'indépendance des gestes et des sensations entre les deux mains ! ■

LE JAZZ de Paul Lay

Beethoven électro, Beethoven disco… la musique du compositeur a fait l'objet d'adaptations les plus variées. Notre pianiste se penche de son côté sur l'une de ses *Chansons irlandaises.*



Bonjour à tous ! Pour ce numéro sur Beethoven, emparons-nous d'un de ces « folks lieds » qu'il a lui même réarrangés !

HISTOIRE

I'll praise the saints with an early song est issue du cycle des *Vingt chansons irlandaises WoO 153.* Dans les années 1815, Beethoven a mis en musique ce poème en anglais de William Smyth. C'est une chanson d'amour qui célèbre la joie d'une jeune femme de retrouver son bien-aimé après la guerre. Que ce soit en musique classique ou dans le jazz, les compositeurs vont régulièrement puiser dans le répertoire des chansons populaires, leur procurant un nouveau souffle par leur vision musicale.

EXERCICES PRÉPARATOIRES

La mélodie, structure harmonique fondamentale

Lorsque l'on étudie un morceau, notamment un arrangement d'un compositeur sur une mélodie populaire déjà existante, il est très important de revenir aux sources harmoniques de la mélodie. Dans un premier temps, à partir du lied de Beethoven, il faut que nous reconstruisions la structure fondamentale du morceau, le canevas harmonique essentiel. Nous allons donc dans un premier temps rejouer la mélodie avec les accords principaux, pour bien comprendre quel est le canevas de base. Je vous propose le canevas harmonique suivant à partir de la version originale.

➜ **Séquence A**

La folksong, une mélodie composée en général sur 1 mode/ gamme

Une chanson populaire est généralement composée sur une gamme ou un mode bien identi ables. En l'occurrence, ici, *sol mineur,* ou *si bémol majeur.*

➜ **Séquence B**

La ligne mélodique, «un monde en soi»

Cette ligne mélodique est pour moi un monde en soi. Amusez-vous à la jouer dans différents registres du clavier, à différents tempos. Amusez-vous avec la pédale également. Vous improvisez déjà ! Il faut vous l'approprier à votre manière. Créez votre propre univers. Je développe cet aspect dans la vidéo sur Youtube, prenez exemple sur mes propositions.

Le bourdon

De nombreuses musiques traditionnelles font reposer leurs mélodies sur des bourdons, c'est-à-dire une basse (en général la fondamentale de la tonalité) qui soutient la mélodie (cornemuse, tempura, viole de gambe). Je vous propose de faire la même chose au piano avec, donc, la note de *sol* à la basse. D'abord *rubato,* puis en tempo. Amusez-vous à nouveau avec les registres.

Colorer et illuminer la mélodie di éremment avec plusieurs basses

Par exemple, basse G - *Eb* ou 6te

●●●

BIO EXPRESS

Paul Lay est pianiste et compositeur. Il a étudié au conservatoire de Toulouse puis au CNSM, département jazz et musiques improvisées. En 2014, il reçoit le grand prix du disque de jazz de l'académie Charles Cros pour son album *Mikado*. En 2016, l'Académie du jazz l'élit meilleur artiste jazz français de l'année. Son dernier album, *Thanks a million*, avec le trompettiste Éric Le Lann, rend hommage à Louis Armstrong.

✔ **10 janv.** Sortie du disque *Deep Rivers*

✔ **Janv.** Tournée en région et concert à la Folle Journée de Nantes

✔ **6 fév.** Concert au 360 Paris Music Factory

✔ **9 fév.** Concert à l'Auditorium Rainier III (Monaco)

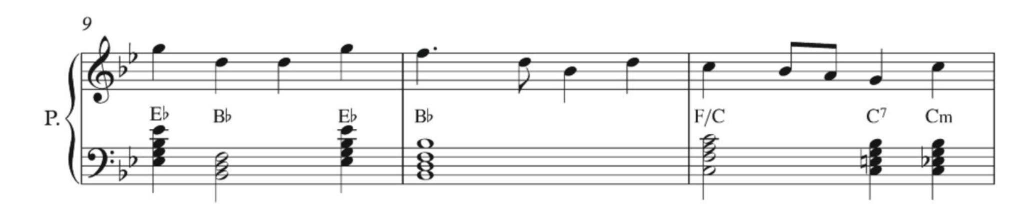
➜ **paul-lay.com**

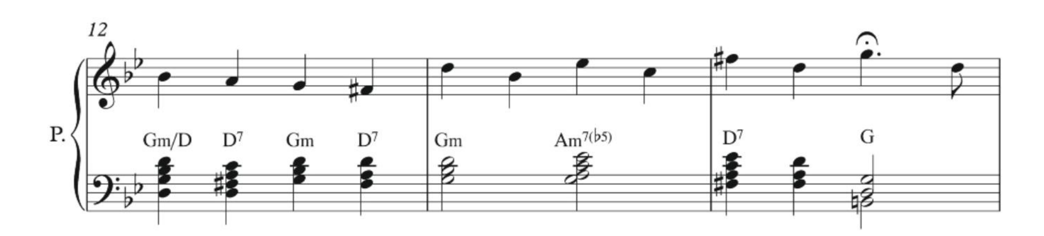


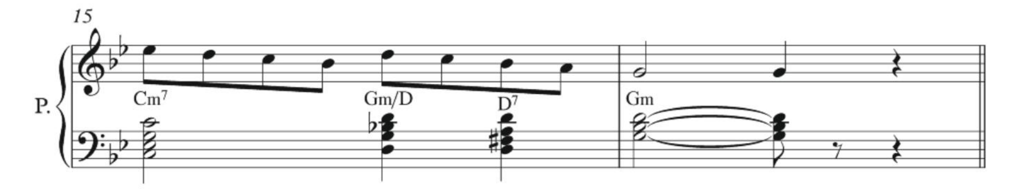
A I'll praise the saints with early song (canevas harmonique)











••• *ré si bémol, do la*. Expérimenter avec de nouvelles basses, qui appartiennent au mode de *sol mineur*, ou *Bb majeur*. La mélodie est ainsi colorée totalement différemment, amusez-vous avec du contrepoint. Je vous en montre quelques exemples dans la vidéo.

➜ Séquence C

MON ARRANGEMENT

Voici l'itinéraire que je vous propose:

✔ Introduction (basée sur la séquence D). La première section (lettre A) est la mélodie jouée avec une basse bourdon sur *sol*.

✔ Improvisation (reprendre séquence D ad lib selon l'inspiration).

✔ Thème réharmonisé jazz (lettre B).

Focus sur l'introduction

Il est intéressant de travailler également les introductions des morceaux. Pourquoi? Pour créer des paysages qui vont annoncer l'esprit du morceau ou alors tout à fait le contraire par rupture: on peut très bien imaginer une introduction totalement différente, c'est-à-dire qui prend un élément thématique, mélodique, qui n'est pas forcément lié au morceau qui va suivre. Le musicien créateur, improvisateur, doit se poser ces questions-là.
En l'occurrence, ici, je vous propose de vous amuser à créer une introduction avec les accords ci-dessous qui découlent du mode de *sol mineur* du morceau. Ils n'apparaissent que dans l'introduction et serviront de base à notre improvisation. Appuyez-vous sur les exemples de la vidéo sur Youtube. *Sol mineur Eb - F.*

➜ Séquence D

Jouer ensuite la lettre A (mélodie avec bourdon de *sol*).

Improvisation

Pour l'improvisation, ce que j'aime, ce sont les contrastes. En partant donc d'un premier thème avec le bourdon de *sol*, je vous propose d'improviser sur les trois accords de l'introduction, puis à l'issue de cette improvisation, de passer sur la réharmonisation jazz. Voir la vidéo sur Youtube pour la section improvisation.

Focus sur ma réharmonisation jazz (lettre B du morceau)

Nous avons pris du temps pour bien se saisir de cette mélodie magni que et la jouer, soit avec une basse xe, notamment le *sol*, ou être capable de jouer la structure harmonique de base de cette chanson. Mais je voudrais à présent vous proposer cette mélodie colorée selon mes goûts harmoniques inspirés de pianistes comme Art Tatum, Bud Powell, ou encore Bill Evans. Je vous conseille de les écouter. Ce sont des maîtres incontestables.
Sur la partition, je vous écris toutes les notes qui composent l'accord, ainsi que son chiffrage plus haut. Essayez de trouver les correspondances entre le chiffrage et les notes qui le composent. Jouez-les lentement et prenez le temps de les chanter, de la basse vers la note la plus aiguë. Votre oreille harmonique se développe comme cela!

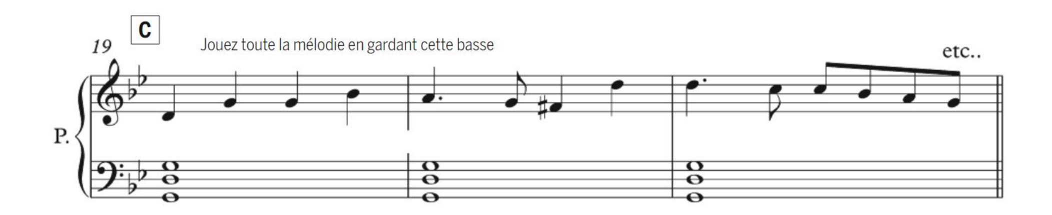
La chanson se réinvente à chacune de vos versions

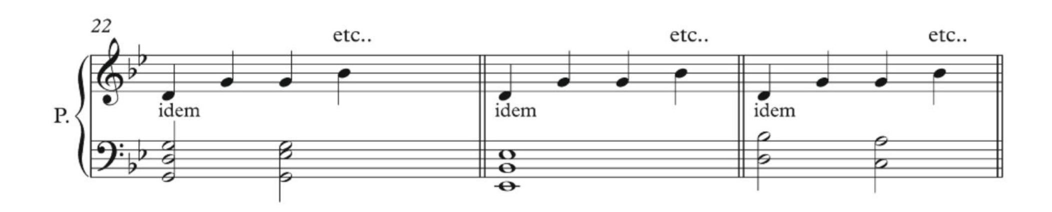
Construisez vous-même votre puzzle, n'oubliez pas d'isoler les dif cultés, de travailler différentes sections et, petit à petit, vous allez vous créer des espaces qui comprendront plusieurs choix. Au fur et à mesure, faites con ance à l'instant : vous savez que vous pouvez commencer le morceau par un accord, une séquence, une mélodie pure… Créez votre propre itinéraire. Au-delà des notes jouées c'est aussi ça l'improvisation: jouer avec la forme du morceau. ■

☞ RETROUVEZ LA VERSION INTÉGRALE DANS LE CAHIER DE PARTITIONS PAGES 30 ET 31




B
17
P.
Gm
B♭


C
19
Jouez toute la mélodie en gardant cette basse
etc..
P.


22
etc..
etc..
etc..
P.
idem
idem
idem


D
25
P.
Gm
E♭
F


Improvisez sur ces notes pendant l'introduction
et dans la partie improvisée du morceau
27
P.
Gm
E♭
F



Les pianos de…
Jean-Philippe Collard

CE GRAND INTERPRÈTE DE MUSIQUE FRANÇAISE NOUS PRÉSENTE LES CLAVIERS DE SA VIE.


SDP

Le piano de mon enfance

C'est un quart de queue Gaveau que mes parents ont acheté au moment de mon entrée au Conservatoire l'année de mes onze ans, lorsqu'ils ont considéré que j'avais du chemin à faire avec l'instrument. Je ne peux pas être tendre en évoquant ce piano parce qu'il n'a jamais été d'une grande fidélité, ni sur le plan sonore, ni sur le plan technique. Je ne l'ai néanmoins pas épargné et ma mauvaise relation avec lui provient peut-être plus du travail technique que je lui ai infligé que de sa facture.

Mon piano de travail

J'ai mis en place tout un système de rotation de pianos droits que je massacre pour faire le gros œuvre, déchiffrer les partitions, trouver les doigtés… j'en change à chaque fois qu'il le faut, tous les trois ou quatre ans. En ce moment c'est un petit Yamaha qui est peut-être plus résistant que les autres. Peu importe la sonorité de l'instrument et la qualité de son accord, c'est surtout l'alchimie entre la main du pianiste et le clavier qui est essentielle lorsqu'il s'agit de se mettre au travail sur des œuvres en les passant au laser.

Le piano idéal

Je suis tombé amoureux il y a trente ans d'un Steinway de concert que j'ai racheté à la maison Hanlet. J'ai vu passer dans ma carrière une quantité d'instruments, mais aucun ne réagit comme le mien; j'en suis complètement inséparable et depuis le premier jour, je le ménage de manière incroyable. Il y a entre nous une relation d'intimité très forte: sans qu'il y ait besoin de parler à l'autre, tout est déjà compris. ■

Propos recueillis par Aude Giger

✔ **9 janv.** Sortie de son livre *Chemins de musique* (Alma)
✔ **17 janv.** Concert au Théâtre des Champs-Élysées et sortie de son disque *Goyescas, Granados* (La Dolce Volta)

Il jouait du piano debout

➜ Au collège La Combelle de Quimper, le self accueille un nouvel hôte : un vieux piano en acajou, don d'une ancienne élève. La principale du collège affirme vouloir contribuer au *« bien-être »* de ses élèves et de l'établissement, à l'instar des pianos en gare. Mais tout le monde ne l'entend pas forcément de cette oreille. À la gare de Montpellier, l'instrument a été renversé et piétiné sous le regard médusé des badauds par un homme convaincu qu'il était infesté de termites. Ce ne serait pas le premier à être vandalisé (gares de Nantes, Montparnasse…) Voilà de quoi réjouir Fabrice Luchini qui se plaignait dans une récente interview de la médiocrité des amateurs dans les salles des pas perdus !

Musique techno

➜ Si la facture instrumentale ne connaît pas d'évolutions majeures depuis le XIXe siècle, la technologie, elle, s'empare du champ de l'innovation laissé vacant. Il existe même une sorte de concours Lépine des instruments de musique : le concours Guthman qui se tiendra en mars 2020 en Géorgie aux États-Unis. Les éditions précédentes ont présenté des instruments à l'aspect futuriste : un clavier isomorphe à 61 boutons ou un « XT synth », robot fluorescent faisant la synthèse entre le piano, la guitare et le violon. Si ces instruments restent encore isolés, certaines technologies sont, elles, à portée de main. Comme Piano Genie, accessible d'un simple clic. L'intelligence artificielle de Google permet, à partir d'un boîtier relié à votre piano, d'improviser comme un virtuose sans la moindre fausse note. Prochaine étape : des musiciens bioniques ? ■



OFFRE d'EMPLOI / poste en CDI au Luxembourg

Technicien Accordeur-Réparateur expérimenté

Pour son magasin de centre-ville au LUXEMBOURG, **Pianos KLEBER** souhaite compléter son équipe de 4 personnes pour accompagner le développement et l'accroissement d'activité.

Conditions :
- 2.900 bruts mensuels + intéressement aux résultats de l'entreprise.
- voiture de service ,
- téléphone type smartphone et abonnement fournis,
- prise de participation progressive au capital de l'entreprise possible,

Descriptif du poste :
- accords , réglages et harmonisation fine en ville auprès des Institutions locales, clientèle privée et missions de Service Location Concert,
- préparation de pianos droits et queue , toutes gammes y compris gamme prestige comme Steinway et FAZIOLI.
- missions de réparation en Atelier,
- montage de sourdines numériques , type GENIO,
- participation ponctuelle à l'accueil des clients en magasin,
- participation aux décisions stratégiques de l'entreprise,

Profil et qualité requises :
- compétences techniques solides avec expérience de plus de 7 années chez acteurs reconnus du métier,
- qualités humaines et relationnelles pour une parfaite intégration à l'équipe en place et pour le contact avec les multiples profils de clients,
- implication forte dans le devenir de l'entreprise,
- caractère posé et patient,
- anglais ou allemand parlé faciliterait mais pas indispensable (1ère langue parlée au Luxembourg : français)

◊ **Merci d'adresser CV et lettre de motivation à job@pianoskleber.lu**

Le silence est d'or



LES DEUX STEINWAY & SONS D-274 DE LA SALLE CORTOT, ÉQUIPÉS D'UN SYSTÈME PERFORMANT DE RÉGLAGE DES ÉTOUFFOIRS, FORMENT UN DUO ÉBLOUISSANT.

La Salle Cortot à Paris vient d'acquérir deux nouveaux pianos de concert Steinway. Il s'agit actuellement de la première salle de concert en France à proposer deux Steinway & Sons D-274 dotés de la toute dernière innovation, « Harmonic Damper Setting ». Développée par Günter Schmitt (maître du département étouffoirs à Hambourg en Allemagne), cette innovation dans la gestion des étouffoirs et de la pédale forte a été réalisée en concertation avec des pianistes de renommée internationale, comme Mitsuko Uchida, Daniil Trifonov ou bien encore Grigory Sokolov. Elle est le fruit de plus de trente ans de recherche et de développement. Ce réglage subtil permet de réduire les bruits des étouffoirs, notamment lorsqu'ils sont actionnés. Avec cet « Harmonic Damper Setting », il est aussi possible d'obtenir une meilleure gestion du dosage de la pédale, permettant ainsi aux interprètes de réaliser plus aisément les demi-pédales ou quarts-de-pédales. Ce système s'adresse en effet principalement aux concertistes, que cela soit sur scène ou bien encore en studio d'enregistrement où la réduction sonore des bruits parasites des étouffoirs trouve tout son sens. Qu'en est-il dans la pratique ? Nous avons réalisé un essai de ces deux pianos en condition de concert. La gestion de la pédale avec ce nouveau réglage est un véritable régal, le rapport entre la pédale forte et les étouffoirs offre des possibilités quasiment in nies tellement le réglage est précis ; tout devient possible pour le pianiste qui saura en tirer pro t. Ce qui est toujours extrêmement intéressant avec la manufacture pianistique, c'est que chaque instrument est totalement différent, unique, et qu'il dispose de ses propres traits de caractère. Nous en avons une fois encore la parfaite démonstration avec ces deux Steinway & Sons D-274. Ces deux instruments n'ont, séparément, rien à voir mais lorsqu'on les couple et qu'ils prennent place sur la scène, ils se complètent dans une symbiose totale. Le premier instrument est plus sur la rondeur, avec une puissance contenue tout en ayant une projection en adéquation totale avec la salle. Il se voudrait un partenaire idéal pour la musique romantique ainsi que pour les maîtres coloristes comme Claude Debussy ou Maurice Ravel. Le second, quant à lui, est un instrument plus exubérant, fougueux. Il conviendrait parfaitement à la musique de Jean-Sébastien Bach ou bien encore à celle de compositeurs demandant des ressources dynamiques extrêmes.

> La gestion de la pédale avec ce nouveau réglage est un véritable régal.

Deux instruments de tout premier plan qui savent mêler leur dissemblance pour en tirer leur quintessence ! À savoir qu'il est possible d'équiper et de régler de la sorte tous les pianos à queue Steinway & Sons, exclusivement par les techniciens de la marque formés par Günter Schmitt. ■

Paul Montag



ENMP

La paire de Steinway dans la salle Cortot lors des festivités du centenaire de L'École normale de musique de Paris.

2020
L'ANNÉE
BEETHOVEN



Chez votre marchand de journaux et sur **www.classica.fr**



SDP

Innovations numériques

LA MARQUE ONEPLUS RÉALISE UNE PROUESSE TECHNOLOGIQUE, MAIS NE CONVAINC PAS. AU CONTRAIRE DES NOUVEAUX CLAVIERS YAMAHA.

Le smartphone qui voulait être un piano

La marque OnePlus nous donnait rendez-vous cet automne près de la tour Eiffel pour un concert d'un nouveau genre. L'entreprise chinoise, récente mais déjà implantée dans plus de 42 pays, est spécialisée dans la commercialisation de smartphones et d'écouteurs. Quel rapport avec le piano ? La marque a décidé de créer l'événement dans quatre grandes villes européennes (Londres, Cologne, Helsinki et Paris) avec le pianiste « Youtubeur » Karim Kamar, en fabriquant sur mesure un piano numérique grâce à 17 smartphones OnePlus 7T Pro connectés à un serveur. Le tout évidemment traité par un ordinateur relié à un ampli cateur doté de deux haut-parleurs et un caisson de basse. L'ensemble est encastré dans un meuble, créant parfaitement l'illusion.

Malgré une homogénéité visuelle surprenante des écrans des 17 OnePlus 7T Pro reliés côte à côte pour émuler un véritable clavier de piano – tour de force technologique –, il n'est pas encore l'heure de la relève ! Le résultat est très discutable. La réactivité du concept est bonne avec un temps de latence quasiment inexistant, mais il n'est malheureusement pas possible de créer des nuances, les écrans actuellement produits ne pouvant être équipés de capteurs de forces lorsque l'on joue comme sur un véritable instrument, nuances qui sont la quintessence même de la musique et la différence entre la machine et l'homme. La technologie au service de la musique et des musiciens ? On se souvient du pianiste Lang Lang faisant l'article de sa tablette connectée au piano avec une application permettant de reproduire simplement par la technologie tactile le *Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov en plein concert. Serait-ce l'avenir ? D'une certaine manière, oui, en tout cas nous allons tous vers ce sens, que cela soit l'utilisateur, ou plutôt le consommateur, ainsi que les fabricants, pour repousser toujours plus loin la frontière du numérique et tenter d'émuler ce que nous connaissons déjà analogiquement.

Il est évident au travers de cette opération que OnePlus ne souhaite pas transformer ses smartphones en instruments de musique, mais démontrer que l'on peut grâce à la technologie repousser les limites

et détourner l'usage premier d'un appareil. Une belle prouesse technologique, mais sans intérêt.

Nouveautés Yamaha pour les amateurs de pop

La marque japonaise vient d'annoncer deux nouveaux modèles de claviers, les PSR-SX700 et 900. Il s'agit de claviers de 61 touches destinés principalement aux pianistes arrangeurs, que cela soit en studio ou bien encore sur scène.
Reprenant les technologies du modèle GENOS, ces deux claviers disposent d'une nouvelle interface intuitive gérée par un écran tactile de 7 pouces ainsi que de nombreuses fonctions programmables grâce aux six boutons dédiés ou bien encore au moyen d'un joystick. De quoi permettre une plus grande aisance sur scène une fois tous les paramètres dé nis par l'utilisateur en activant d'une simple action la fonctionnalité désirée.
Ces claviers intègrent respectivement 986 sonorités, dont 131 voix Super Articulations et 24 voix d'orgue, 41 kits batterie SFX, 480 voix XG et 400 styles pour le PSR-SX700, et 1 337 sonorités dont 252 Super Articulations et 24 sons d'orgue, 56 kits de batterie SFX, 480 sons XG et 525 styles pour le PSR-SX700. De quoi laisser libre cours à votre inspiration !
Du point de vue digital, la résistance du clavier FSB a été renforcée a n d'obtenir de meilleures sensations et un plus grand confort d'utilisation. Le joystick, quant à lui, dispose d'un contrôle intuitif du « pitch » ainsi que de la modulation ; il est désormais beaucoup plus facile sur ces claviers de réaliser des trilles ainsi que de jouer avec l'accord de chaque note, le tout en temps réel et en modi ant plus précisément les modulations, ce qui se révèle à l'utilisation très pratique pour les musiques actuelles ainsi que pour certain type de musique jazz où l'on utilise ce type de procédés.

> Des claviers destinés principalement aux pianistes arrangeurs

Au niveau des sonorités et des instruments, un nouveau kit de batterie a été développé à partir des kits Revo Drums du GENOS et il est désormais possible de diviser le clavier en 4 sections respectives pour les utiliser soit individuellement soit en les combinant.
Doté de nouveau haut-parleurs, le modèle PSR-SX900 permet d'obtenir une sonorité plus précise, ces derniers étant équipés d'une membrane en polypropylène et d'une nouvelle forme a n d'obtenir une meilleure diffusion omnidirectionnelle, le tout couplé à un tout nouveau DAC intégré délivrant un son haute résolution quelle que soit la fréquence. Ce modèle dispose aussi de deux ports de sortie Sub.
Cette nouvelle gamme de claviers Yamaha aura de quoi combler les utilisateurs les plus exigeants avec ses toutes nouvelles avancées technologiques, que cela soit du point de vue logiciel avec une banque sonore conséquente, ses kits batteries et ses nombreux styles, ainsi que par ses nombreuses options paramétrables qui sont indispensables aujourd'hui pour un grand nombre de pianistes arrangeurs.

Paul Montag

PSR-SX700 - Prix public indicatif : 1 346 €TTC
PSR-SX900 - Prix public indicatif : 2 337 €TTC



NOTRE SÉLECTION

Firkušný

The Complete RCA and Columbia Album Collection
Sony Classical (18 CD)

La sonorité de Rudolf Firkušný (1912-1994) se reconnaît immanquablement : lignes claires, toucher volatil, registres nettement distincts, thèmes dessinés, harmonies épurées qui suscitent la lumière plutôt que les ténèbres, le tout au service d'un art du récit en musique hérité des neuf années passées aux côtés de Leoš Janácek. Tout cela s'entend dans les premières gravures de février 1949 : la *Fantaisie* de Schumann est littéralement envolée, et fiévreuse dans son incipit. Le souvenir de ses cours avec Cortot ? Cet opus 1 fait sensation, moins que l'album Mozart qui suivit, manifeste du style classique, du jeu épuré auquel il était parvenu et qui emporte une *Sonate en ut mineur K. 457* solaire. Quelle surprise alors de l'entendre si tendu dans la *Sonate n° 3* de Chopin, dont l'élégance aurait dû lui aller comme un gant ! Mais non, son piano était devenu antiromantique, et c'est en classique qu'il arpente les terres de Janácek, plein de clairs mystères. Un peu de musique américaine, dont la première au disque des *Excursions* de Barber, et une *Sonate n° 10* de Beethoven avec l'archet diseur de Tossy Spivakovsky s'éclipsent devant une merveille, ces *Impromptus* de Schubert limpides, pudiques, chantant à force de demi-teintes, filant en lumière, qui rappellent que Schnabel l'y conseilla. ■

Jean-Charles Ho elé

Classique



JORGE BOLET
Piano Recital 1988
Œuvres de Mendelssohn, Beethoven, Liszt, Godowsky et Moszkowski
SWR Classic

➜ En 1988, deux ans avant sa mort, Bolet était enregistré par la SWR dans la salle rococo du théâtre de Schwetzingen. Son programme prenait n avec des pièces de Leopold Godowsky et de Moritz Moszkowski qu'il avait défendues depuis ses débuts, à côté de celles des grands compositeurs du répertoire, en leur apportant les mêmes attentions. Il n'est pas surprenant qu'à près de 75 ans le pianiste cultive la beauté sonore, porte une attention extrême aux équilibres, soutienne la ligne vocale avec un *legato* qui rendrait jaloux Caballé, bien plus qu'il n'imprime une grande tension dramatique au *Prélude et fugue op. 35* de Mendelssohn et à la *Sonate « Appassionata »* de Beethoven, qui pourtant la demandent, ô combien. Cependant, la noblesse, la clarté des lignes, la sonorité même du pianiste font accepter ce parti pris que l'âge impose. Les *Réminiscences* de *Norma* de Bellini béné cient évidemment de cette intériorité, de ce culte du beau et juste son, de cette noblesse qu'on n'a pas toujours mis à cette œuvre que Bolet immerge dans des ombres crépusculaires étreignantes.

Alain Lompech



ANDREW TYSON
Landscapes
Œuvres de Scarlatti, Schubert, Albéniz, Mompou
Alpha



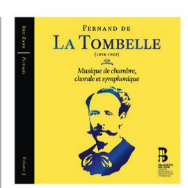
Jazz

MUNICH 2016
Keith Jarrett
ECM (2 CD)

➜ En juillet 2016, Keith Jarrett se produit en piano solo au cours de cinq concerts en Europe (Bordeaux, Budapest, Vienne, Rome, Munich). Comme chaque fois qu'il s'installe devant le clavier, l'excellence musicale n'est pas le seul objectif : la musique doit témoigner d'une élévation, d'une ferveur. L'ambition est haute, l'enjeu admirable et bien éloigné des affres coutumières du métier : jouer comme si c'était la dernière fois. C'est la prestation de Munich, captée au Philarmonic Hall, la dernière de cette tournée, qui nous est offerte ici en deux CD. Une improvisation en douze parties tout d'abord, on pourrait dire en douze respirations tant le clavier est devenu charnel, tantôt terriblement terrestre, tantôt tutoyant l'éternité. Détailler chacune de ces parties reviendrait à établir l'inventaire de ce que deux mains peuvent générer de mystère et de chant sur des touches elles-mêmes indifférentes dans leur construction. Et puis sont inclus trois rappels, trois standards. Sur le dernier,

➜ Quatre *Sonates* de Scarlatti ponctuent cette suite de paysages où le piano se fait peintre. Clavier n, subtil, empli de nuances *piano*. Le triptyque de Federico Mompou trouve dans cette approche décantée un miroir au tain parfait. Tant de *pianissimos*, un jeu si en retrait dans l'instrument, parent la sonorité d'irisations de silence. Le premier livre d'*Iberia* suppose un dé : Andrew Tyson aura-t-il les épaules pour emporter la procession d'*El Corpus en Sevilla*? Il l'ose, lui donne l'espace qui lui permet d'en respirer les terribles accords, la vertigineuse ascension, à sa manière il fait voir la Vierge et le Ciel, l'exultation mystique plutôt que la fête, comme si derrière Albéniz pointait déjà Messiaen.
Au centre de ces Espagnes, la « petite » *Sonate en la majeur* de Schubert, comme posée ici par fantaisie.
La grâce du toucher, le sens de la phrase vocale, l'élégance sensible, la lumière d'un clavier avec très peu d'ombre mais beaucoup d'émotion et, dans l'*Allegro* nal, un jeu capricieux aux ponctuations decrescendo étourdissantes, aux suspensions pleines de mystérieux sourires laissent espérer qu'Andrew Tyson reviendra ici.

Jean-Charles Ho elé



FERNAND DE LA TOMBELLE
Musique de chambre, chorale et symphonique
PBZ (3 CD)

➜ Né à l'orée du Second Empire, mort à la veille du krach de 1929, Fernand de La Tombelle (1854-1928) sort en n de l'oubli grâce à une publication du Palazzetto Bru Zane servie par de splendides interprètes (Hannes Minnaar, Hervé Niquet, le Brussels Philharmonic, I Giardini, Yann Beuron, etc.) ! Saint-Saëns, D'Indy et Massenet admiraient l'art de La Tombelle : dif cile il est vrai de résister au souffle et à la splendide architecture de la *Fantaisie pour piano et orchestre*, à la force évocatrice des *Suites nos 1* et *2* ou à l'ardeur juvénile du *Quatuor avec piano*. D'autres surprises, instrumentales ou vocales (quel formidable mélodiste découvre-t-on !), attendent ceux qui se plongeront dans ce livre-disque luxueusement présenté. Une authentique révélation ! ■

Alain Cochard



LE COUP DE CŒUR DE Laure Mézan

La flamboyante



BEATRICE RANA
Stravinsky Petrouchka, L'Oiseau de feu
Ravel Miroirs, La Valse Warner Classics

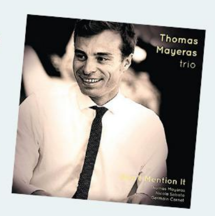
Du mystère aux vertiges, de la sensualité à l'ivresse, le piano de Beatrice Rana déploie une formidable palette d'expressions et nous étourdit. Comment ne pas être saisi par le sens des couleurs, des climats et de la narration dont la jeune pianiste italienne fait preuve dans ce flamboyant programme ! Ses *Miroirs* se parent de reflets vaporeux. Jouant sur les effets d'obscurité et de lumière, exprimant avec tant de douceur la tristesse des oiseaux, nous embarquant sur un océan scintillant ou faisant défiler sous nos yeux les images d'une Espagne incandescente… elle parvient à faire jaillir, à travers la partition de Ravel, des paysages sonores d'une rare poésie. La pianiste nous entraîne avec autant d'inspiration dans les tourbillons effrénés de Stravinsky, témoignant d'une parfaite maîtrise du rythme et des effets de dynamique alliée à une touche de féerie. On se laisse emporter par le *crescendo* final de *L'Oiseau de feu* qu'elle rend si ensorcelant, et on perçoit toute la cruauté qui se cache derrière le monde coloré de *Petrouchka*. La guerre semble ensuite résonner au lointain, dans les premières mesures d'une *Valse* décrivant l'anéantissement de la civilisation. Mais point de brutalité chez la pianiste, qui nous prouve que subtilité et raffinement sont aussi efficaces pour traduire la dévastation. Ainsi ont été finalement brisés ces miroirs qui, au début du programme, laissaient déjà entrevoir une pointe d'inquiétude. Avec ce nouvel album, Beatrice Rana s'impose, à seulement 26 ans, comme l'une des pianistes les plus fascinantes de la nouvelle génération. ■

Over the Rainbow, chanson du lm *Le Magicien d'Oz* avec Judy Garland, Keith Jarrett explore avec une science rendue délicieuse les harmonies et trans gure le pont qui ailleurs est souvent répétitif et plat, concluant en beauté un album de plus qui consacre son génie musical. Il ne reste plus qu'à faire paraître le prodigieux concert de Bordeaux.

Jean-Pierre Jackson

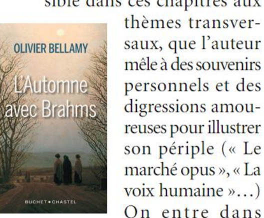
DON'T MENTION IT
Thomas Mayeras
Cristal Records

➜ Monty Alexander, Oscar Peterson, Benny Green, Kenny Barron, telles sont quelques-unes des influences que Thomas Mayeras met en évidence dans cet album. On peut choisir des inspirations plus faciles… Une belle conception orchestrale du piano, un enjouement et une ductilité réjouissantes font de l'écoute de ce disque un pur plaisir. Si l'on veut bien ajouter que neuf des dix thèmes interprétés sont des compositions originales très soignées et joliment mélodiques (voyez en particulier *Midnight Song*), que la dixième est *La Mer* de Charles Trenet dont l'arrangement est très réussi, on conviendra que Thomas Mayeras possède un goût rare et autorise tous les espoirs tant comme pianiste que comme compositeur. ■ **J.-P. J.**



Aimez-vous Brahms ?

Dans la lignée de son *Hiver avec Schubert*, Olivier Bellamy trouve les mots justes pour parcourir *L'Automne avec Brahms*. Musicologie et biographie font cousinage sensible dans ces chapitres aux thèmes transversaux, que l'auteur mêle à des souvenirs personnels et des digressions amoureuses pour illustrer son périple (« Le marché opus », « La voix humaine »…) On entre dans Brahms par la voix du cœur, on suit la trace de fameux interprètes, on parle cinéma, on sourit devant les rodomontades d'un critique musical « *barbare et mugissant au naturel* » ou les persi ages de ces Français qui haïrent Brahms en leur temps (« *Fuyons, il va développer* », osa Debussy). Une belle initiation. ■



Jérémie Rousseau

✔ *L'Automne avec Brahms*, Olivier Bellamy, Buchet-Chastel, 288 p., 16 €.

Voix intime

Le journaliste Vincent Agrech signe un entretien très personnel avec Philippe Jaroussky, qui revient sur ses vingt ans de carrière. Il y aborde sans tabous son enfance, son homosexualité, ses études, ses premiers succès, ses réflexions musicales… ■ **E. F.**



✔ *Seule compte la musique*, Philippe Jaroussky, avec Vincent Agrech, éd. Papiers Musique, 180 p., 18 €.



A.-L. LE PELLEC

Le piano et la mer

Pianocéan, c'est une idée un peu folle de la pianiste Marieke Huysmans-Berthou : en 2012, la musicienne (« pianigatrice ») embarque son piano droit Feurich, habillé pour l'occasion d'une coque carbone, sur son voilier pour un tour du monde en musique. La sirène de la *Lady Flow* va de port en port, et donne des récitals à même le pont de sa goélette. Ses partitions originales sont inspirées de musique celtique. Elle a écumé l'Atlantique, fait escale aux Francofolies ou aux Interceltiques de Lorient. Cette poétique odyssée de près de dix ans est documentée par la photographe Anne-Lise Le Pellec et retracée dans le livre à quatre mains paru cette année aux éditions Glénat. Mais l'aventure ne s'arrête pas là ! Après avoir écumé la Méditerranée et les ports de Bretagne, le bateau met le cap sur l'Écosse, la Norvège, l'Océan Indien, et même l'Antarctique en 2026 ! ■

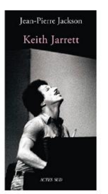
Lou Heliot

✔ *Pianocéan*, Marieke Huysmans-Berthou et Anne-Lise Le Pellec, Glénat, 192 p., 25 €.

Nos collaborateurs publient

UN NOUVEAU REGARD SUR KEITH JARRETT

➜ Dans sa biographie de la star du jazz, notre chroniqueur Jean-Pierre Jackson décrypte avec brio la personnalité, la trajectoire et l'œuvre de l'homme du « Köln Concert ». Un créateur prolifique, extrêmement fécond et possédé par son art. Une œuvre passée au crible de l'analyse biographique. *« Keith Jarrett n'a cessé d'atteindre un idéal de vie : devenir insaisissable »*, écrit J.-P. Jackson. Sous la plume inspirée de l'auteur, il l'est un peu moins. ■ **E. F.**



✔ *Keith Jarrett*, Jean-Pierre Jackson, Actes Sud, 220 p., 18 €.

Le génie à la loupe

Ce livre n'est pas une énième biographie du compositeur (et cela est fort bien car elles abondent !) mais un livre d'amour des œuvres, solidement étayé par une analyse de leur langage, de leur construction. Certes, comme le souligne Bernard Fournier, la beauté d'une œuvre sera toujours située au-delà de sa forme. Cependant, l'analyse est aussi un guide essentiel pour mieux la ressentir. Voici donc un livre d'une grande érudition et intelligence – et j'oserais dire, d'une grande utilité pour un pianiste – car, plus l'on plonge dans la connaissance de l'œuvre, plus on est à même d'en retransmettre l'émotion. Le pianiste qui veut jouer Beethoven trouvera ici un enrichissement décisif à travers ce vaste guide. Il contient nombre d'exemples tirés des sonates, mais aussi des concertos et de la musique de chambre avec piano. On puisera notamment des considérations passionnantes sur « *les architectures spatiales dans le temps* » dans l'œuvre de Beethoven, l'importance des intervalles, celle des accords, des silences, des lignes musicales, des registres… Il scrute son œuvre sous trois aspects : l'énergie, l'espace et le temps. Un postlude le relie aux compositeurs qui l'ont précédé (Bach, Haydn, Mozart) et à ceux qu'il annonce (Schubert, Chopin, Schumann, etc.). Suit une brève conclusion sur le thème philosophique du « *muss es sein ?* » Un opus à garder et à consulter régulièrement. ■



Alexandre Sorel

✔ *Le Génie de Beethoven*, Bernard Fournier, Fayard, 439 p., 23 €.



EXTRAITS

Paroles et musique

L'anthologie « Beethoven par lui-même » dresse un portrait du compositeur dans toute sa complexité et son humanité, à travers sa correspondance et ses écrits. Morceaux choisis.

«(...) Je déambule ici à travers montagnes, ravins et vallées avec un morceau de papier à musique et je tartine pas mal en quête de pain et d'argent, car j'ai atteint de telles hauteurs en ce tout-puissant pays jadis des Phéaciens que pour obtenir le temps nécessaire pour faire une grande œuvre, il me faudra toujours plus tartiner pour gagner l'argent qui me permettra de tenir en attendant la grande œuvre. »

à Vinzenz Hauschka
Mödling, après le 19 mai 1818

« L'art persécuté trouve partout un havre »

à Nikolaus Zmeskall
Vienne, le 19 février 1812

« Très Sublime (Seigneur) !
Dès ma quatrième année, la musique devint peu à peu la première des occupations de mon jeune âge. Si tôt familier de l'exquise muse qui accordait mon âme sur de pures harmonies, je parvins à nouveau, comme il me sembla si souvent, à me faire aimer d'elle. Dès lors que j'entrai dans ma onzième année, ma muse souvent me murmura dans les heures de consécration : "Essaie, écris et note les harmonies de ton âme !" Onze ans, pensai-je, et l'on me prêterait le visage d'auteur ? Qu'en penseraient les gens de l'art ? J'en fus presque pris de timidité. Ma muse, elle pourtant, le voulait – je lui obéis et écrivis. »

au prince électeur Maximilien-Frédéric
Bonn, avant le 14 octobre 1783

« Jouer sur un bon piano, ou pas du tout, telle est ma devise. »

à Johann Andreas Streicher
Vienne, mi-novembre 1810

« Vénérée Eléonore !
Ma très chère amie !(...) Pour clore ma lettre, j'ose encore une prière : que je serais de nouveau très heureux de posséder un autre gilet tricoté en poils de lièvre par vos mains ; pardonnez le manque d'humilité dans cette prière d'un ami, conséquence d'une prédilection pour tout ce qui vient de vos mains, et je puis vous le dire en secret, une petite vanité en est aussi la cause, celle précisément de pouvoir dire que je possède quelque chose de l'une des meilleures et des plus dignes de vénération parmi les lles de Bonn. »

à Éléonore von Breuning
Vienne, le 2 novembre 1793



Beethoven par lui-même, présenté et commenté par Nathalie Kra t, Buchet Chastel, 2019, 165 p., 21 €

« Votre Excellence,
Encore et toujours, comme depuis mes années de jeunesse, vivant à travers vos œuvres immortelles que ne marque pas le poids des années et gardant sans cesse à l'esprit les heures heureuses passées en votre compagnie, je trouve néanmoins l'occasion de me rappeler à votre souvenir (...) L'admiration, l'amour et la vénération que j'avais déjà pour l'unique et immortel Goethe depuis mes années de jeunesse me sont restés ; de tels sentiments ne se laissent point facilement saisir par les mots, notamment par un esprit aussi mal dégrossi que le mien qui n'a jamais songé qu'à se rendre maître des sons ; ce n'est qu'un sentiment personnel qui constamment me pousse à vous con er toutes ces choses, tandis que je vis à travers vos écrits. »

à Johann Wolfgang von Goethe
Vienne, le 8 février 1823

« Je n'aime rien tant que le royaume de l'esprit »

à Johann Nepomuk Kanka
Vienne, automne 1814

« La faiblesse de mon ouïe me fait l'effet d'un spectre »

à Franz Gerhard Wegeler
Vienne, le 16 novembre 1801

Mots échés

VOIX DE VIRTUOSE / OPÉRA DE GERSHWIN		ENVENIMA / POUFFÉ		OEUVRE DE HAENDEL / ILE DE VENDÉE		SUPPORT DE MUSIQUE / LIEU DE NAISSANCE		FACE AU MIROIR / MUSIQUE DE FILM		GRIVOIS / VILLE DE TUNISIE		SUCCÈS MUSICAL		RÉCITE / QUATRE POUR VIVALDI		EXCLAMATION
												ÉLIMÉE / BLANCHE OU NOIRE				
COMPOSITEUR AUTRICHIEN / BAS DE GAMME							CRÉA L'OPÉRA BOUFFE / AIDE AU FREINAGE									
		DANSE CUBAINE / ORLANDO CHEZ VIVALDI						NOTE DU CHEF			CENTRE DU CYCLONE / FAIT DES CARTES DE FRANCE					APRÈS VOUS, MESDAMES
VIEILLE ALLEMAGNE / PRÉSERVÂMES				VUE DE LOIN		SORTIE D'EUROPE / L'ESTONIE SUR LE WEB							ONCLE AMÉRICAIN / FAIT DU TORT			
								OPÉRA ORIENTAL		PATRIMOINE GÉNÉTIQUE / COULE DE SOURCE						
RÂBLÉE / ENTENDU							INSTRUMENT À VENT		ADVERBE / INSTRUMENT AFRICAIN			TÊTES DE CANARDS / BAISSE LE TON				
			SUIT LE DOCTEUR / MEMBRE DU BALLET			FIN DU MORCEAU / COMPOSA UN *FAUST*					RAPPEL / AUTEUR D'UN *STABAT MATER*				PHRASE MUSICALE	
COMPOSA LE *CONCERTO D'ARANJUEZ* / A PERDU LE LA								VÊTEMENT / 501 À ROME					MODIFIA	PETIT RÉGIMENT / PREMIÈRE CLASSE		
										MAIGRE COMME UN CLOU / RETENUE						
SOUS SOL	NATIONS UNIES / SANS INSTRUMENT				PATRIE DE L'OPÉRA		MORCEAU POUR SCHUBERT / UNE DES 9 MUSES									
		TRAVERSE PARIS / EN SOL MINEUR CHEZ VIVALDI						SAXHORN / LETTRE GRECQUE						TOUT JAUNE / JAUNE ET BLANC		
AVANT L'UE / BATTERIES DE SAMBA				VIEILLE DÉCAPOTABLE / INSTRUMENT À CORDES								PRONOM PERSONNEL				
									ESQUIVER / FORMATIONS MUSICALES							CRITIQUÉE
GRAND DANGER / ADRESSE SUR INTERNET						CAUSE LA MALADIE DE LYME / REVUE LITTÉRAIRE						ANCIENNE MESURE / TRAVAIL FORCÉ				
		POMPETTE	PRÉNOM D'UN CHANTEUR CORSE / GROSSES BOITES					PAYS DE STALINE / OUTIL TRANCHANT					MÉTAL / BOIS TENDRE			
ORATORIO DE HAENDEL / ÉPOUSE DE SCHUMANN							DÉMONSTRATIF / PETIT TEMPO			LETTRE GRECQUE / ÉLU À LA MAIRIE				ARTICLE / UN TRUC BINAIRE		
					ENCHANTÉE CHEZ MOZART						PERTE DE MÉMOIRE / SORTI DES URNES					
CORNEMUSE / LONG SILENCE						MORCEAU POUR ÉTUDIANT / L'ÉCOLE DES JUGES						PROPRIÉTÉ / SUJET À L'ACNÉ				
					FIXAIT SUR LA TOILE										DETTE	
ÉLÈVE LE SOL	PETIT LIEUTENANT			PETITE PIÈCE										PARTICULE		
					LANGAGE CODÉ						INSTRUMENT À VENT					

Solution →

Courrier des lecteurs

UN COUP DE CŒUR, UNE RENCONTRE, UN CONCERT MARQUANT ? ENVOYEZ-NOUS VOS TEXTES, NOUS PUBLIERONS LE MEILLEUR DANS NOS COLONNES.

➔ Pour nous écrire : **redaction@pianiste.fr**

À nos lecteurs

Chers lecteurs,
Vous avez été plusieurs à nous écrire car certains d'entre vous n'ont pas reçu le cahier de partitions du n°120 consacré à la valse. Nous nous excusons pour ce désagrément dû à un problème technique indépendant de notre volonté.
Les partitions manquantes vous sont renvoyées sur demande. N'hésitez pas à nous écrire.
Musicalement,

La Rédaction

Petit bémol

Bonjour madame, monsieur,
Je me permets de vous écrire ce courriel concernant le recueil de partitions du nº 118 /spécial Chopin.
Je travaille actuellement – entre autres – la *Grande Valse brillante en mi bémol majeur* de Chopin ; pour ce faire, j'utilise la partition des éditions G. Henle Verlag « Chopin : Walzer ».
J'ai remarqué une différence dans l'écriture de la partition entre votre recueil et la partition G. Henle Verlag :
➜ G. Henle Verlag : mesure nº178, main gauche : le sol est à jouer en bémol
➜ Votre partition : mesure nº182, main gauche : le sol est à jouer en bécarre.
Quelle est la juste manière de jouer ?
Le bécarre annoté selon votre partition sonne plus « chopinien » (si je puis l'écrire ainsi !) que dans la partition G. Henle Verlag.
Je me permets de vous poser cette question car parmi les collaborateurs de votre revue se trouvent de ns connaisseurs de Chopin ; je pense par exemple à monsieur Sorel.
Avec mes plus cordiales salutations !

Réponse
Vous vous posez la même question ? La réponse juste est le bécarre. Notre lecteur a signalé la faute aux éditions G. Henle Verlag qui révisent actuellement leurs valses de Chopin. Et n'ont pas manqué d'ajouter le bécarre à côté du sol pour leur prochaine réimpression du recueil !

La Rédaction

Les professeurs nous suivent

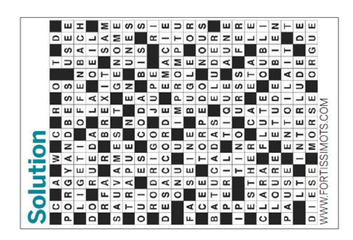
« Je vous remercie car je suis professeur, et ce sont surtout les partitions qui m'intéressent dans ce qui par ailleurs est une revue formidable. »

« En tant que professeur, je partage bien évidemment avec mes élèves les passions que nous avons en commun pour le piano, ses compositeurs et ses interprètes, mais aussi tous ces événements qui gravitent autour de cet instrument, et qui chaque jour en construisent encore davantage son histoire.
À ce sujet, votre magazine en est un véritable guide, qui devrait sans aucun doute gurer dans la liste des recueils utilisés toute l'année par les élèves des conservatoires et des écoles de musique. Pour ma part, j'ai donc vivement incité l'ensemble de mes élèves à s'y abonner.,Depuis, j'ai pu apprécier une vive émulation de leur part pour les différents sujets que vous traitez autour du piano, l'instrument devant lequel nous nous retrouvons chaque semaine pour un cours, et dont votre revue, synonyme de découvertes, en est le plus heureux et stimulant complément !
Bien cordialement à toute l'équipe de *Pianiste*. »

David Kadouch fait des émules

« Merci beaucoup monsieur Kadouch pour votre interprétation et votre pédagogie ; vous possédez une grande aisance à transmettre d'excellents conseils. J'espère vous retrouver dans de prochains numéros de Pianiste. *»*

« Je ne vous connaissais pas, votre émotion dans le jeu m'a donné le frisson. »



LE BAL DU DÉBUTANT
d'Erik Orsenna

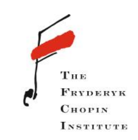


Pourquoi pas ?

Pourquoi pas? »
Ces derniers temps, les deux petits mots en prenaient à leur aise. Ils ne me quittaient plus, ils lancinaient, comme des moustiques l'été, ils me vibraient à l'oreille: pourquoi pas? Pourquoi pas? Donne-moi une seule bonne raison pour ne pas!
« Pourquoi pas? » : le nom des bateaux de Jean-Baptiste Charcot. Pourquoi pas? Pourquoi ne pas explorer? Pourquoi ne pas aller y voir et y entendre? La musique ne mérite-t-elle pas autant de voyages que les glaces du Nord et du Sud?
Et je regardais mes doigts en me demandant, désolé: « À quoi servent-ils? » Bien sûr, il leur arrive de saisir, et de caresser, parfois. Mais pour le reste…
Alors, un beau jour, pour tenter de faire taire la torture de ces deux mots « pourquoi pas », pour réveiller mes dix doigts, j'ai poussé la porte. Depuis toutes ces années que je longeais la boutique sans oser… Une boutique pourtant on ne peut mieux logée: rue des Écoles, 75005 Paris.
J'ai failli repartir à l'instant. Des claviers me considéraient, des dizaines et des dizaines de touches blanches et noires. Toutes aussi goguenardes, m'a-t-il semblé. Et s'amusant entre elles, et gloussant, et se poussant du coude: *« Non, mais t'as vu le vieux? »* J'allais m'enfuir quand un long jeune homme s'est approché : *« Ne craignez rien, elles sont plus gentilles qu'elles en ont l'air. C'est votre première fois, n'est-ce pas? Normal d'être intimidé. On va choisir ensemble. À propos, bonjour, je m'appelle Philippe, Philippe Lecointre. »* Il a joué toute la matinée, passait d'un piano à l'autre. Je me tenais debout, derrière lui. Il se promenait, jazz et classique, retour au jazz. Les blanches et les noires ne ricanaient plus. Dans ma tête, je calculais le montant de mes économies. Midi sonnait à l'église voisine Saint-Nicolas du Chardonnet. Je me souviens, je venais de fêter mes soixante-huit ans. On allait me livrer le mardi d'après. Le lendemain, dix heures, Philippe viendrait me donner ma leçon:
« Que savez-vous du solfège?
– Rien.
– Et quel instrument avez-vous pratiqué?
– Aucun!
– Au moins, vous chantez?
– Tout le temps.
– C'est déjà ça! »
Et voilà comment, il y a quatre ans déjà, je suis entré dans le royaume de la musique. Oh, bien loin de la scène, tout au fond, un strapontin éjectable, à toucher la sortie. Mais tout de même dans le royaume.
Vous savez ce qu'on répète aux adolescents pour les rassurer devant toutes ces métamorphoses qui les bouleversent: « Ne t'inquiète pas, c'est ton corps qui change. » Je peux témoigner que l'ancien qui débute n'échappe pas à ces angoisses. Oui, son corps à lui change aussi! Notons d'abord certaines améliorations, indéniables, dont celle de mon ouïe. Il est vrai que j'entends mieux, depuis que je joue. Où est-ce que je comprends mieux, comme de l'intérieur, la musique que j'entends? Ces bonnes nouvelles ne doivent pas cacher les sujets d'inquiétude. Est-ce normal, docteur, cette rigidité de l'annulaire gauche? Je ne l'avais jamais remarquée. N'annonce-t-elle pas une paralysie? Et cette incapacité à se rappeler l'enchaînement, n'y voyez-vous pas l'approche du maudit Alzheimer? Et ces visions répétées de claviers, tout du long de la nuit? Avant, avant le piano, je rêvais plutôt de corps de dames? Musique et libido sont-elles compatibles? Et ce prosélytisme insupportable, cette manie nouvelle de convaincre tous mes proches de se mettre à la musique? Autant de dérèglements dont un hypocondriaque de ma sorte ne peut que se terrifier. J'ai dressé la liste de toutes les consultations médicales disponibles dans ma ville en addictologie. Pourquoi aucune, je dis bien AUCUNE, ne concernait-elle le piano? Mois après mois, dorénavant, je vous tiendrai au courant de l'évolution de mon mal. Et la fois prochaine, je vous raconterai comment, et pourquoi, un immortel n'avait d'autre choix que de se lancer dans l'étude d'une valse posthume. ■

PEDIGREE
Écrivain et économiste, académicien et conseiller d'État, cet éternel curieux s'est mis au piano il y a quatre ans. Il nous livre avec humour la chronique de ses joies et désarrois d'apprenti musicien.

Les grandes interprétations!

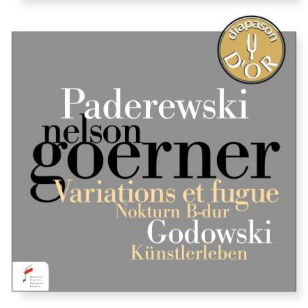
















Disques publiés par
l' Institut national Frédéric Chopin de Varsovie
en vente: www.sklep.nifc.pl





32 PAGES DE PARTITIONS COMMENTÉES & DOIGTÉES



SPÉCIAL LUDWIG VAN BEETHOVEN

Pianiste



★☆☆☆☆ Danse allemande en do majeur, WoO 8 (1795)

☞ CD pl. 1

Grâce à ses harmonies très simples, ce morceau est l'un des plus faciles à étudier de Beethoven.

Alexandre Sorel

♩ = 132

Appuyez bien la syncope (la blanche) Dans les croches, écoutez bien chaque note des temps (même des temps faibles, pour ne pas presser). Connaissez les doigtés

★☆☆☆☆ Chanson russe op. 107/ 3

☞ CD pl. 2

Cette partition permet d'apprendre à répéter une même note (ici le *ré*) *legato,* sans sècheresse ni raideur du poignet.

Alexandre Sorel



★★☆☆☆

Bagatelle en do majeur, op. 33 (1802)

☞CD pl. 3

Le début de ce morceau illustre bien le procédé d'ouverture-fermeture chez Beethoven, et le chevauchement entre l'harmonie et le phrasé mélodique. Celui-ci est dessiné ici par deux mesures : do mi---do si---

Alexandre Sorel



★★☆☆☆

Sonatine en fa majeur (1785)

☞CD pl. 4 et 5

Cette œuvre d'adolescence, lumineuse et gracieuse, comporte deux mouvements : un *Allegro* et un *Rondo*.

Alexandre Sorel

Répétez ces *fa* sans sécheresse, avec le simple poignet

Allegro assai

Legato = un seul geste

(Détaché mais sans sécheresse, poignet libre)

Pensez le *si#* qui fait moduler vers *do majeur*



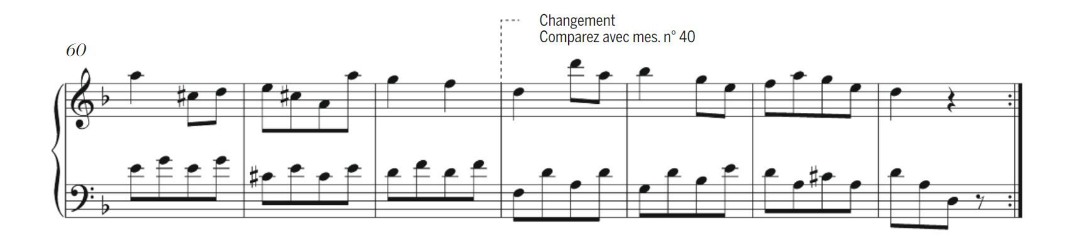
Mib note importante à chanter (nous attire vers *sib majeur*)



27
(plus triste : vers *sol mineur*)
(I *sol*)
(retour vers *fa*)
32
(fa)
(si)
(mi)
(la)
(ré)
Apprenez les « fondamentales »
39
45
dim.
(diminuez les terminaisons, même sur le temps fort)
50
55
Pour bien apprendre par cœur, voyez que le changement intervient ici (retour en *fa majeur*). Comparez avec mes. n° 14


(Contrôlez chaque note des temps)
60
dolce
66
cresc.
f
RONDO
Allegro
Détaché, mais sans sécheresse
(5e doigt ferme)
p
f
M. gauche liée, tandis que la droite est détachée (indépendance des mains)
8
p
f
15
Legato
(par le poids)
« Visez » chacun des ces « sommets sonores »
21
3
3

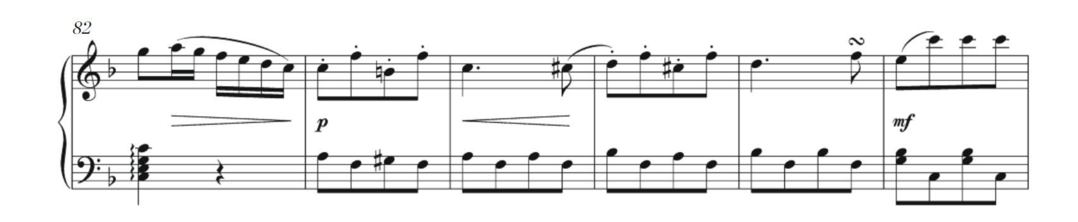

Sentez le mouvement parallèle entre les voix
26
32
(en *ré mineur*)
(appogiature)
39
IV (« cadence plagale ») I
« Pesez » toutes les deux notes, par le geste
46
ré → *la*
IV *I*
« cadence plagale »
(idem)
53
(Faites sentir les groupes de mesures)





Demi-cadence. Restez suspensif (ve) durant tout ce « conduit » mélodique, et même avec votre bras gauche ! Ne tombez pas !







★★★☆☆

Sonate opus 27 n° 2 « Clair de Lune » (1801)

☞CD pl. 6

Cette pièce est un véritable manifeste de la tonalité de do# mineur. La tension dramatique émerge de l'absence de rupture. Elle est le premier manifeste de la lenteur, de l'introspection romantique.

Denis Pascal



L'absence d'ornementation, de notes étrangères nous plongent dans un espace dans lequel nos rêves peuvent se déployer




33
36
39
decresc.
42
pp
pp
45
48
cresc.
p



51
54
57
cresc.
p
pp
61
65
decresc.
pp
pp

★★★★★

Sonate opus 53 « Waldstein »(1804)

☞CD pl. 7

Cette partition est l'une des premières grandes sonates virtuoses pour le piano. Beethoven l'a écrite pour des interprètes capables de surmonter les plus grandes di cultés au clavier. C'est donc une œuvre très exigeante sur le plan pianistique.

Denis Pascal

Vidéo YOUTUBE





19
cresc.
22
p
25
cresc.
28
f
sf
sf
sf
31
decresc.
p
decresc.


dolce e molto ligato
cresc.
sf
p
cresc.
p
Apparition du triolet
dolce
cresc.
sf
p
cresc.
f





Dilution du triolet dans une batterie de doubles croches



Crescendo sur un accord de dominante de *la*






67
sf
sf
sf
p
fp
70
decresc.
pp
cresc.
tr
73
(tr)
fp
76
fp
80
cresc.
p
cresc.
85
p
1.
pp
2.
cresc.
p


88
cresc.
p
pp
93
97
cresc.
f
100
p
cresc.
103
f
pp
106


cresc.
f


124
127
130
133
136
f
p



139
decresc.
142
pp
145
cresc.
148
150


152
f
154
sf
sf
ff
pp
157
pp
161
cresc.
165
f
sf
sf
decresc.
p


169
pp
pp
173
f pp
176
pp
179
cresc.
183
p
185


187
cresc.
189
f
sf
sf
sf
192
decresc.
decresc.
p
196
dolce
cresc.
2
p
5
201
4
3
4 3
4
5
cresc.
3
p
dolce


205
cresc.
sf
208
p
cresc.
211
f
215
decresc.
219
cresc.
f
222
ff


225
sf
sf
228
sf
sf
sf
fp
231
decresc.
pp
cresc.
tr
234
(tr)
fp
fp
238
fp



*) Bar 259: ***p*** from **E**, but ***pp*** in **A**, also possible; see Critical Commentary / Takt 259: ***p*** gemäß **E**, in **A** jedoch ***pp***, auch möglich; siehe Critical Commentary



262
265
pp
268
cresc.
270
272
f
sf
274
ff



ri - - - - tar - - - - dan - - - - do
a tempo
cresc.
dolce

LE JAZZ de Paul Lay





Ce morceau est tiré des *Vingt chansons irlandaises WoO153.* Leçon complète dans le magazine p. 58.

☞ CD pl. 8

Introduction (impro ad lib)

A

traditionnel

Piano

Gm

E♭ F

bourdon en sol

5

P.

10

P.

14

P.

18 improvisez ad lib sur ces 3 accords (cf sequence D)

P.

E♭ F Gm E♭ F Gm


22
B
P.
Gm
E7(♯9)
Am7(♭5)
D7 /C
B♭maj7
Gm
A7(♯11)
D7
Gm
C♯o
Cm7
F7
27
B♭maj7
B♭7
E♭
C♯o
Gm/D
D7
E♭7(sus4)
D7
E♭maj7
Eo
31
B♭
D7
Gm
Bo
C7
B7alt.
E7alt.
Am7(♭5)
D7(♭9)
D7alt.
Gm
A♭/G
35
B/G
G/B
Cm7
Am7(♭5)
B♭/D
Gm
39
Am7(♭5)
B♭/D
Gm
Am7(♭5)
B♭/D
42
rit.
Gm
Cm7
Am7(♭5)
D7
Gm

Pianiste

SPÉCIAL BEETHOVEN

2 : Bagatelle en do majeur ★★☆☆☆

3 : Danse allemande en do majeur ★☆☆☆☆

3 : Chanson russe ★☆☆☆☆

4 : Sonatine en fa majeur ★★☆☆☆

9 : Sonate opus 27 nº 2 « Clair de Lune », Adagio sostenuto ★★★☆☆

13 : Sonate opus 53 « Waldstein », Allegro con brio ★★★★★



30-31 : Improvisation d'après « I'll Praise the Saints with early song », Irish Songs WoO 153 de Beethoven



DENIS PASCAL



ALEXANDRE SOREL



PAUL LAY

➜ NE MANQUEZ PAS NOS VIDÉOS PÉDAGOGIQUES SUR **NOTRE CHAÎNE YOUTUBE**

LES NIVEAUX DE DIFFICULTÉ :

★☆☆☆☆ Grand débutant ★★☆☆☆ Débutant

★★★☆☆ Moyen ★★★★☆ Avancé ★★★★★ Supérieur

AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DES ÉDITIONS HENRY LEMOINE